قضايا علم الجمال السينمائي

مدخل إلى سيميائية الفيلم

يوري لوتمان

SCANNED BY
JAMAL HATMAL



مراجعة : قيس الزبيدي

ترجمة : نبيل الدبس

قضايا علم الجمال السينمائي

مدخل إلى سيميائية الفيلم

يوري لوتمان

الطبعة الأولى ١٩٨٩

مطبعة عكرمة ـ دمشق بحصة هاتف ٢١٣٤٨٩ ص.ب ١١٨٨١

قضايا علم الجمال السينمائي

مدخل إلى سيميائية الفيلم

يوري لوتمان

ترجمة : نبيل الدبس

مراجعة : قيس الزبيدي

اصدار النادي السينمائي بدمشق

دمشق - ص.ب. ٣٧٨٤

العنوان الاصلي للكتاب
semiotika kino i problemy kinoestetiki,
Tallin 1973, 140 pages
عنوان الترجمة الفرنسية
semiotique et esthetique du cinema,
editions sociales, collection «ouverture», paris 1977
sabine brevillard ترجمته عن الروسية

مقدمة

ان ليون تولستوي الذي تابع باهتمام بالغ بدايات السينما، اطلق على هذه الاخيرة اسم «الصامت العظيم». ومع ان التطور التقني لفن الفيلم فرض على السينما الناطقة ان تكون في البداية سينما بلا صوت، سينما صامتة، الا انه من الخطأ الفادح الاعتقاد بأن السينما لم يأتها النطق ولم تجد لغتها الا بعد تلقيها الصوت، فاللغة والصوت شيئان مختلفان تماما. ولتوضيح هذه الفكرة نقول:

ان الثقافة الانسانية تخاطبنا، اي انها تنقل لنا معلومات ما منستعينة بلغات مختلفة». بعض هذه اللغات يأخذ فقط شكلا صوتيا، مثال ذلك «لغة التام تام» المنتشرة في بعض مناطق القارة الافريقية وهي نظام مُنَسّق او متّسق Ordonnancé من ضربات الطبول، تتناقل بواسطته الشعوب الافريقية معلومات متنوعة ومعقدة؛ والبعض الأخر يأخذ شكلا مرئيا، ومثال ذلك نظام شارات المرور (كالشارات الضوئية التي توضع عند تقاطع الطرق). الغاية من هذه الاشارات هي اعطاء السائقين والمشاة المعلومات الضرورية لتنظيم السير في الشوارع بشكل مناسب؛ وكلنا يعلم اهمية هذه المسألة في شروط حياتنا المعاصرة، اي في ظل حضارة المدن الضخمة التي نعيشها اليوم. هنالك اخيرا نوع من اللغات التي تأخذ هذا الشكل وذاك. انها مجموعة الالسن الطبيعية (ويقصد بمفهوم اللسان الطبيعي في علم السيمياء(*) sémiotique «اللسان» بالمعنى

---

* من الأهمية بمكان، لمقاربة مفهوم السيميائية ومايتفرع عنها من مصطلحات استخدم الكثير منها في هذا الكتاب، العودة الى الاعمال التي تناولت موضوع الالسنية (او اللسانيات) والسيميائية، مؤلفة كانت ام معربة، نذكر منها: «مبادىء في علم الادلة» للباحث الفرنسي رولان بارت، ترجمة وتقديم محمد البكري،

المعـروف لهذه الكلمـة، اي ان الروسية والفرنسية والاستونية. . الخ هي كلها السن طبيعية). عموما تأخذ هذه اللغات شكلا صوتيا وآخر مرئيا (كتابيا)؛ فنحن حينما نقرأ الكتب والصحف نستقي المعلومات مباشرة من النص المكتوب دون الاستعانة بالصوت. كذلك يمتلك البكم فيما بينهم اسلوبا للتخاطب اذ يستعملون لغة الحركات والايماءات وسيلة للاتصال.

نخلص مما سبق الى ان مفهـومي «صـامت» و «بدون لغة» ليسا بأي حال من الأحوال متطابقين.

لننتقل الآن الى السؤال التالي: هل تمتلك السينما ـ صامتة كانت أم ناطقة ـ لغة خاصة بها؟ للاجابة على هذا السؤال لابد أولا من ان نتفق حول مانعنيه بكلمة لغة lan-gage

اللغة هي نظام سيميائي متّسق. يستخدم للاتصال (وظيفته نقل المعلومات). ومن تعـريف اللغـة كنظام اتصال تنبع خاصية وظيفتها الاجتماعية: اللغة تؤمن تبادل وحفظ وتراكم المعلومات للمجموعة البشرية التي تستخدمها. لكنها ايضا تميّز بمجموعة من العلامات او الاشارات signes وهذا مايجعل منها نظاما سيميائيا. ولكي تؤدي لغة ما وظيفتها الاتصالية ينبغي ان تمتلك نظاما من العلامات، اذ ان العلامة تقوم، في عملية تبـادل المعلومـات داخـل المجمـوعة البشرية، بدور المعادل او المكافىء المادي للاشياء والظواهر والمفاهيم التي تعبر عنها. وبالتالي فان الميزة الاساسية للعلامة هي قدرتها على القيام بوظيفة الاستبدال remplacement. بمعنى ان الكلمة تحل محل الشيء او الموضوع او المفهوم؛ النقود تحل محل القيمة، محل العمل كضرورة اجتماعية؛ الخريطة تحل محل المكان؛ كذلك تحل الشارات العسكرية محل الرتب التي تطابقها. الكلمة هنا، كقطعة النقـود والخريطة والشارة العسكرية، هي العلامة. ومن هذا المنطلق يمكن القول ان الانسان يعيش محاطا بنوعين من الموضوعات: تلك التي تستخدم مباشرة، اي لاتحل محل

منشورات دار الحوار الطبعة الثانية ١٩٨٧ (سوريا) ـ مجلة «الفكر العربي»، عدد خاص عن الالسنية ٨/٩ كانون الثاني ـ آذار ١٩٧٩ ـ مجلة «الموقف الادبي» عدد خاص باللسانيات ١٣٥/١٣٦ تموز ـ آب ١٩٨٢ ـ اعداد مختلفة من مجلات «المعرفة» «الموقف الأدبي» «الكرمل» ومجلة «الثقافة الجديدة» المغربية، و «الطريق» اللبنانية.

وبالفرنسية مقالة رولان بارت (بلاغة الصورة) rhétorique de l'image - Roland Barthes

ومقالة كريستيان ميتز: le cinema, langue ou langage (السينما، لسان أم لغة). Christian Metz

شيء آخر ولايمكن لشيء آخر ان يحل محلها. فالهواء الذي يستنشقه الانسان، والخبز الذي يأكله، والحياة والحب والصحة * كلها موضوعات غير قابلة للاستبدال. الا ان الانسان يعيش ايضا وسط صنف من الاشياء تأخذ قيمتها معنى اجتماعيا معينا لايتطابق بالضرورة مع خصالها المادية المباشرة.

لنأخذ الكلبة الصغيرة في قصة «يوميات مجنون» لغوغول. انها تكتب رسالة لاحدى صديقاتها تخبرها فيها كيف تلقى صاحبها وساما. تقول الكلبة في رسالتها: «.. انه رجل غريب، ترينه صامتا في اغلب الاحيان. نادرا مايفتح فمه. ولكن منذ ثمانية ايام لاأدري ماالذي اصابه. انه يحدث نفسه دون توقف مرددا: هل سيعطونني اياه نعم أم لا؟. يتناول ورقة صغيرة في احدى يديه ويطبق الاخرى على لاشيء ثم يردد: هل سيعطونني اياه، نعم أم لا. حتى انه استدار مرة نحوي وسألني: مارأيك انت ياماجي هل سيعطونني اياه، نعم أم لا؟ لم أفهم شيئا على الاطلاق، تشممت حذاءه قليلا قبل أن استدير مبتعدة».

وينال الجنرال وسامه: «بعد العشاء رفعني بين ذراعيه حتى حاذيت عنقه ثم قال لي: انظري ياماجي، ماذا ترين؟. رأيت شريطا، اشتممته فلم اجد له رائحة تذكر. ثم وفي خلسة منه امررت لساني على هذا الشريط فوجدت طعمه يميل قليلا الى الملوحة».

ان قيمة الوسام بالنسبة للكلبة الصغيرة تتحدد بخصائصه المباشرة والمحسوسة كالطعم والرائحة، وهي بذلك لن تتمكن من فهم السبب الذي يجعل صاحبها سعيدا بهذا الشكل. لكن بالنسبة للموظف، بطل قصة غوغول، فان الوسام هو علامة، برهان على قيمة اجتماعية معينة لحامله. ابطال غوغول يعيشون اذن في عالم تحل فيه العلامات الاجتماعية محل الناس وتصل في النهاية الى ابتلاع الانسان تماما بكل نزعاته البسيطة والطبيعية. هذا مانراه بشكل اكثر وضوحا في كوميديا «صليب القديس فلاديمير» لغوغول

---

* المسألة هنا ليست في الحقيقة على هذه الدرجة من البساطة. ففي مجتمع تنحو ثقافته نحو درجة متقدمة من السيميائية، يمكن للاحتياجات الاكثر حيوية ان تحمل قيمة سيميائية ثانوية. فمن وجهة نظر النظام الرومانسي، كما اشار من قبل تشيرنيشفسكي (نيكولاي غافريلوفيتش تشيرنيشفسكي ١٨٢٨ - ١٨٨٩، كاتب روسي وفيلسوف مادي، صاحب المؤلف الشهير «ماالعمل» (١٨٦٣)، منظر ايديولوجي للحركة الديموقراطية الثورية في الاعوام ١٨٦٠ و ١٨٧٠ - الترجمة الفرنسية)، يتم تقييم الظواهر المرضية واعراضها من شحوب واعياء، تقييما ايجابيا، اذ ينظر اليها كمؤشرات للقدرية التي تلاحق البطل الرومانسي، وللاصطفاء والتفوق اللذين يتميز بهما عن امثاله من البشر.

ايضا، حيث ينتهي البطل الى الجنون بعد اقتناعه انه تحول هو ذاته الى وسام. لقد ابتدع الانسان العلامات في البدء لتسهيل عملية الاتصال والاستعاضة بها عن الاشياء، ولكن هذه العلامات مالبثت ان نالت من الانسان واحتلت مكانه. وكان كارل ماركس اول من تناول بالتحليل عملية استلاب العلاقات الانسانية واستبدالها بعلاقات ترتكز على العلامات. وطالما اعتبرنا ان العلامات تلعب دوما دور المعادل او المكافىء لشيء ما فلابد لكل علامة من ان تضمر علاقة دائمة بالشيء الذي تحل مكانه. هذه العلاقة هي مانسميه دلالية او سيمانتيكية العلامة.

والعلاقة الدلالية (السيمانتيكية) هي التي تحدد مضمون تلك العلامة. ولكن اذا اتفقنا ان كل علامة لابد ان تمتلك تعبيرا ماديا، فان العلاقة الثنائية او التقابلية لهذا التعبير مع المضمون تصبح احدى القرائن الاساسية لتقييم كل علامة على حده، وفي نفس الوقت تقييم انظمة العلامات بمجملها. بيد انه من الخطأ تماما الاعتقاد بأن اللغة هي ببساطة، ذلك التجميع الآلي لعلامات منعزلة: ان المضمون والتعبير، في كل لغة، يشكلان دوما نظاماً مرتبا من العلاقات البنيوية. وعندما نضع دون تردد حرف الـ «a» الملفوظ والـ «a» المكتوب في مرتبة واحدة، لانقوم بذلك معتمدين على نوع من التشابه الخفي بينهما، بل لأن موقع الاول في نظام الفونيمات (المستصوتات أو المنطوقات phonèmes) للغة التي تهمنا يقابله موقع الثاني في نظام الغرافيمات (المكتوبات graphèmes) لهذه اللغة.

لنتصور ان عمل مجموعة الشارات الضوئية عند احدى المنعطفات لايتم بصورة دقيقة. فبينما يعمل الضوءان الاخضر والبرتقالي بشكل طبيعي، نفرض ان الزجاج الخارجي للون الاحمر كان مكسورا وبدلا من الضوء الاحمر لم يتبق الا ضوء المصباح الابيض. بالرغم من الصعوبات الاكيدة التي سيواجهها السائقون امام مجموعة الشارات تلك، يمكن القول ان بمقدور هذه المجموعة ان تستمر في نقل المعلومات الضوئية. ذلك ان العلامة «احمر» لاتوجد وحدها كعلامة منعزلة بل كواحدة من عناصر نظام مفروض؛ وداخل هذا النظام تأخذ العلامة «احمر» معنى «لا أخضر» و «لابرتقالي». ان مكانها الثابت في هذا النظام ذي العناصر الثلاثة، ووجود الضوئين الاخضر والبرتقالي سيقودان دون صعوبة الى اعتبار الابيض والاحمر كشكلين للتعبير عن مضمون واحد. واذا قدر لسائق ما رؤية هذه المجموعة لمرات عدة فسينتهي به الامر الى عدم ملاحظة الاختلاف بين الاحمر والابيض بنفس الطريقة التي لايلاحظ فيها التدرجات اللونية الدقيقة بين الوان مجموعتين مختلفتين من الشارات الضوئية. وهكذا فان عدم وجود العلامات كظواهر

منعزلة ومتفرقة بل كأنظمة مرتبة يشكل أحد الأنساق ordonnances الاساسية لكل لغة.

لكن اللغة، أيا كانت، لابد ان تضمر الى جانب الانساق الدلالية (السيمانتيكية) انساقاً اخرى هي الأنساق التركيبية (النحوية syntaxiques)، وهي تلك التي تنظم عملية تآلف العلامات المنعزلة في متابعات (منظومات) وجمل، والتي تقابل معايير تلك اللغة.

ان هذا المفهوم الذي اعطيناه للغة هو على درجة من الاتساع تسمح له بشمول كل انظمة الاتصال المستعملة في المجتمع الانساني.

واذا عدنا لسؤالنا السابق حول ماذا كان للسينما لغة خاصة بها، نجد انه بامكاننا تحويل هذا السؤال الى سؤال آخر: «السينما، هل هي نظام اتصال؟». يبدو ان احدا لايشك بذلك.. كلنا نتفق ان السينمائي وممثلي السينما وكتاب السيناريو وكل مبدعي الفيلم يريدون في النهاية ان يقولوا شيئا ما عبر فيلمهم الذي يمكن اعتباره بمثابة خطاب lettre او رسالة message يوجهونها للجمهور. وهنا نصل الى قضية على قدر كبير من الاهمية: ان فهمنا للرسالة يتطلب معرفتنا بلغتها.

سنتطرق فيما بعد للاوجه المختلفة لطبيعة كل لغة، فهذا لابد ضروري لفهم الجوهر الفني للسينما، لكن لنتوقف الآن عند واحد من تلك الاوجه: **كل لغة يجب ان تُكتسَب، ان تُعلَّم**. ان اكتساب لغة ما. اية لغة، حتى اللسان الاصلي للانسان، انما يتم عبر عملية تعليمية. وهنا لابد ان نتساءل: أين ومتى يتم عندنا تلقين تلك الملايين من مشاهدي السينما، هذا الفن الجماهيري من الطراز الاول كما يقال ـ أين ومتى يتم تلقينهم اصول هذا الفن واعطاؤهم مفاتيح لغته؟ كل الذين درسوا لسانا أجنبيا أو اهتموا بمسألة تعليم الالسن يعلمون ان اكتساب لسان مجهول تماما وغريب تماما يطرح صعوبات أقل بكثير من تلك التي تطرحها دراسة لسان قريب من اللسان الاصلي او اللسان الأم. هل يخلق هذا القول إشكالية ما؟ لا، أبدا: في الحالة الاولى ـ اي مع اللسان المجهول ـ نجد أنفسنا امام نصوص غير قابلة للفهم بالنسبة لنا؛ نحن بحاجة لدراسة معجم lexique وقواعد grammaire ذلك اللسان. لكننا مع اللسان القريب نواجه قضية اكثر صعوبة، فأمام نص ما تتم عندنا عملية فهم وهمي؛ اكثر الكلمات معروفة او تشابه كلمات معروفة، والاشكال القواعدية التي نصادفها لابد ان تذكرنا بشيء ما. بيد ان هذا التماثل الذي يحملنا على الاعتقاد اننا نعرف كل شيء ولاينقصنا تعلم شيء هو بالضبط مصدر الاخطاء.

ان الكلمة الروسية «tchorstvy» توجد ايضا في اللسان التشيكي: «cerstvý»؛ ولكن في حين ان معناها بالروسية هو «جاف الى درجة القساوة» rassis. نجد أنها تأخذ في

التشيكية معنى «طازج» frais . كذلك كلمة «ourod» والتي تعني بالروسية «بشع او مشوه» monstre تأتي في اللسان البولوني «urod» وتأخذ معنى «جمال» beauté. ويمكن تعميم ملاحظتنا هذه لتشمل السينما: عالم السينما يشابه العالم الذي نراه حولنا. ولابد ان ازدياد درجة هذا التشابه هو احد العوامل الثابتة في تطور السينما كفن. . بيد أن هذا التشابه هو في حقيقته تشابه خادع يعيد الى الاذهان تلك الكلمات الاجنبية التي تشبه، لفظيا، كلمات من لساننا الأصلي والتي قد تختلف معها بالمعنى : الاختلاف يبدو كما لو أنه تطابق. ان فقدان الفهم الحقيقي هو الظرف الملائم لولادة الفهم الوهمي.

وعندما نفهم السينما، عندها فقط سنقتنع بأنها ليست بأي حال استنساخا تابعا وآليا للحياة، بقدر ماهي اعادة تكوين حيوية وفعالة تنتظم فيها عناصر التشابه والتباين في عملية معرفية للحياة، مكثفة ولا تخلو أحيانا من الدرامية.

تقسم العلامات الى مجموعتين: العلامات الاصطلاحية او الاتفاقية conventionnels والعلامات الصورية figuratifs. نقول عن علامة أنها اصطلاحية اذا كان الرابط الذي يربط التعبير بالمضمون، بالنسبة لها، غير معلل ضمنيا. فمثلا نحن نصطلح ان الضوء الاخضر يعني حرية المرور والاحمر حظر المرور، ولكن كان بامكاننا اصطلاح العكس تماما. يلاحظ من جهة أخرى ان الشكل الذي تأخذه هذه الكلمة او تلك في كل لسان هو شكل مشروط تاريخيا. لكن اذا تركنا العامل التاريخي جانبا واخذنا نفس الكلمة في ألسن مختلفة (اي مجموعة الكلمات التي تنتمي الى السن مختلفة وتعطي نفس المعنى) لوجدنا أن امكانية التعبير عن نفس المعنى باستعمال كل تلك الاشكال، هذه الإمكانية تكفي وحدها للبرهان على عدم وجود أية رابطة قسرية او إلزامية بين مضمون الكلمة وشكلها.

الكلمة تشكل اذن المثال الاكثر نموذجية والاكثر دلالة على الصعيد الثقافي للعلامة الاصطلاحية.

أما العلامة الصورية أو الايقونية iconique فهي تفترض تعبيرا وحيدا لكل دلالة، تعبيرا يرتبط بهذه الدلالة بصورة طبيعية. والرسم هو المثال المعروف لهذا النوع من العلامات. فبينما نلاحظ ان الشكلين المعبرين عن مفهومي «كرسي» و«طاولة» في الالسن السلافية القديمة (في الروسية على الترتيب: «stoul» و «stol») قد انعكسا اليوم: إذ أن كلمة «stol» في اللسان الروسي القديم تأخذ اليوم معنى «مايمكن الجلوس عليه» (وأحد مشتقاتها كلمة «prestol» أي العرش). أما كلمة «stol» البولونية (ولفظها بالفرنسية stoul)

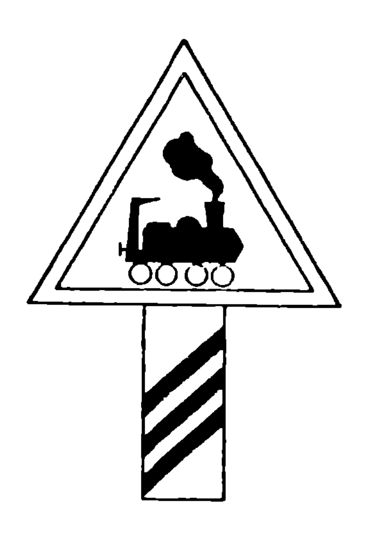
فتعني بالروسية «stoll» أي «طاولة». بالمقابل يصعب علينا أمام رسم يمثل طاولة، أن نقول أنه يمثل كرسياً وأنه يجب ان يفهم هكذا من قبل كل من يراه.

ومهما حاولنا التوغل في تاريخ الانسانية سنجد حتما علامتين ثقافيتين مستقلتين ومتعـادلتين هما الكلمة والرسم. صحيح ان لكل منهما تاريخه الخاص، الا ان التطور اللاحق يؤكد، كما يبدو، ضرورة وجود هذين النظامين السيميائيين.

لن نتمكن في نطاق دراستنا هذه من طرح التساؤل حول الضرورة التي تدعو الى حصر العملية الاعـلامية بهذين النـظامـين المتعارضين من العلامات. سنكتفي فقط بالاشارة الى هذه الحقيقة، ولنحاول تحديد الميزات النوعية - إيجابية كانت أم سلبية - التي يطرحها استعمال كل من هذين النوعين في ميدان الاتصال.

تمتاز العلامات الصوَرية او الايقونية بكونها أكثر وضوحا، أكثر قابلية للادراك. لنتمثل اشارة المرور التي تعبر عنها اللوحة التالية:

قاطرة بخارية فوق ثلاثة خطوط مائلة (الشكل ١)



الشكل رقم (١)

تقسم العلامة الممثلة في هذه اللوحة الى قسمين، احدهما - القاطرة - ذو خاصية صورية، والأخر - الخطوط الثلاثة المائلة - ذو خاصية اصطلاحية. وأمام علامة كهذه

لابد لأي انسان يملك معرفة ولو بسيطة بالقطارات وسكك الحديد من ان يخمن ان هذه العلامة تحذر من شيء ما على علاقة مباشرة مع هذه المواضيع. ولايتحتم علينا أبدا أن نكون على معرفة مسبقة بنظام شارات المرور كي نتوصل الى ادراكنا هذا. لكن ذلك لاينطبق على الجزء المؤلف من الخطوط الثلاثة، فلكي نفهم ماتعنيه تلك الخطوط لابد من العودة الى دليل شارات المرور. كذلك نحتاج الى معرفة اللسان وحروفه الكتابية كي نتمكن من قراءة اللوحة الاعلانية فوق مدخل احد المحال التجارية. لكننا، عموما، لسنا بحاجة لمعرفة أي نظام رمزي لفهم ماتعنيه صورة كعكة شهية عندما توضع على باب هذا الدكان او ذاك، او التنبؤ بما يمكن شراؤه من مجمع استهلاكي من خلال السلع المعروضة في واجهته (وهي تلعب هنا دور العلامات). وهكذا تبدو المعلومات المنقولة عبر العلامات الاصطلاحية وكأنها مرمزة (مشفرة) codées ؛ أي أنها تتطلب معرفة نظام رمزي (او شيفرة code) خاص للتوصل الى فهمها، بينما تبدو العلامات الايقونية «طبيعية» و «قابلة للادراك» مباشرة دون اللجوء الى اية وساطة. وليس من قبيل الصدفة استعمال العلامات الايقونية والرسوم عندما نتخاطب مع أناس يتكلمون لسانا لانفهمه، فلقد أثبت تجريبيا أن ادراكنا للعلامات الايقونية يتم بأسرع من ادراكنا للعلامات الاصطلاحية. وبالرغم من ان هذا الاختلاف ليس بذي قيمة، اذا تناسينا الجانب النسبي لهذه المسألة، الا انه كاف كي نختار هذا النوع من العلامات لاستعماله في شارات الطرق ولوحات قيادة الأجهزة التي تتطلب ردود فعل سريعة نسبيا.

ومن الضروري الاشارة ـ وهذا ماسنعود اليه فيما بعد ـ الى ان العلامة الايقونية، وبسبب كونها «طبيعية» وقابلة للادراك، تبدو بمثابة النقيض للعلامة الاصطلاحية. اي ان العلامة الايقونية تأخذ هي الاخرى ـ اذا نظرنا اليها من هذه الزاوية ـ صفة العلامة الاصطلاحية. ان ضرورة الاستعاضة عن حجم فراغي (اي عن موضوع ذي ابعاد ثلاثة) بصورته على المستوي (اي بشكل ذي بعدين)، هذه الضرورة وحدها تكفي للتعبير عن شيء من الاصطلاح: اذ تقوم بين الحجم المصور والصورة التي تمثله مجموعة من قواعد التكافؤ الاصطلاحية كقواعد الاسقاط مثلا. لابد اذن من معرفة قواعد الاسقاط العمودي، ورسم البروفيل لفهم التمثيل الايقوني الذي يقدمه الشكل (١). كما نلاحظ ان رسم القاطرة جاء بشكل تخطيطي وتقريبي. لم يأت كاعادة بناء لكافة التفاصيل الخارجية، وانما كعلامة اصطلاحية. ويظهر ذلك جليا اذا وضعنا هذا الشكل بجانب صورة فوتوغرافية للقاطرة. الا انه يفهم كعلامة ايقونية عندما نلحق به الخطوط الثلاثة المتوازية. بقي ان نضيف ان الشكل نفسه يتضمن اصطلاحاً من نوع آخر،

اصطلاحا من نوع كنائي métonymique ؛ ذلك ان مضمون تمثيل القاطرة ليس مباشراً. بمعنى أن مضمونه ليس موضوع أو مفهوم «القاطرة» بحد ذاته بل مفهوم «سكة الحديد» بالرغم من ان هذه الاخيرة غير مرسومة في العلامة. وهكذا فنحن نصطدم، حتى في هذا المثال البسيط جدا، بحقيقة ان «الخاصية الصورية» هي في حقيقتها نسبية وليست مطلقة. ان الرسم والكلمة عنصران متلازمان يضمر أحدهما الآخر.

وسندرك الى أي مدى تبدو العلامات الايقونية اصطلاحية اذا تذكرنا اننا لن نتمكن من قراءتها بسهولة الا داخل مناخ ثقافي واحد، وانها تصبح غير قابلة للادراك اذا تجاوزنا حدود هذا المناخ الزمانية والمكانية.

ان اللوحات الاوروبية التي تنتمي للمدرسة الانطباعية تبدو لمشاهد صيني وكأنها تجميع عشوائي لبقع لاتمثل شيئا. كما ان تباعد الثقافات الانسانية هو الذي يجعلنا نخطىء في تفسير لوحات من العصور الغابرة «فنتعرف» عبرها على صورة رجل يحمل جهاز تنفس للغطاسين؛ اوتبدو لنا احدى الرسومات الطقوسية المكسيكية كمقطع طولي لمركبة فضائية. واذا تصورنا في المستقبل ان لقاء قد تم مع مخلوقات قادمة من عوالم أخرى بعيدة عن عالمنا الارضي، فلابد ان كلماتنا ورسومنا ستكون غير مناسبة للتفاهم؛ وقد تكون الخطوط البيانية التي تمثل علاقات رياضية هي نقطة الانطلاق في اتصالنا مع هذه المخلوقات. ذلك انه بالنسبة لكائن يعيش بعيدا عن الثقافة الارضية لن يكون هنالك اي اختلاف بين رسم «قابل للادراك» وكلمة «قابلة للادراك» (في الترجمة الالمانية: غير قابلة للادراك) لان هذا الاختلاف نفسه ينتمي كليا للحضارة الارضية. ومن الواجب قبل ان ننتهي من مناقشة هذين النوعين من العلامات، ان نشير الى الخاصية التالية: يُنظَر للعلامات الصوَرية بالمقارنة مع الكلمات، كعلامات من «الدرجة الثانية» (او «درجة ادنى»)؛ اي بمعنى آخر تفهم العلامات الصورية كعلامات اكثر من الكلمات.

من هنا تأتي علاقتها التعارضية مع الكلمة والتي تبدأ من التعارض: «تصلح كوسيلة للزيف ـ لاتصلح وسيلة للزيف». لنتذكر المثل الشرقي القائل: «أفضل ان ترى مرة من ان تسمع مئة مرة»؛ بالكلمة يمكن ان تقال الحقيقة او الكذب. على هذا الاساس يقف الرسم في معارضة الكلمة بذات القدر الذي تقف فيه الصورة الفوتوغرافية في تعارض مع الرسم بالنسبة لوعي الانسان المعاصر.

ثمة ايضا اختلاف جوهري آخر بين العلامات الصوَرية والعلامات الاصطلاحية: انه يكمن في قدرة العلامات الاصطلاحية على تشكيل المركبات (او المضمومات syntagmes) بسهولة، وقدرتها على الانتظام في سلاسل مصغرة او مكروية

microchaines ؛ ذلك ان الخاصية الشكلية لمستواها التعبيري تسهل استخلاص تلك العناصر القواعدية او النحوية التي تؤمن الدقة (من وجهة نظر النظام اللغوي المعني) في ربط الكلمات وانتظامها في جمل مفيدة propositions. في حين يصعب كثيرا بناء جملة ذات معنى اذا كانت عناصرها هي تلك السلع المعروضة في واجهة محل تجاري (والتي يشكل كل منها في هذه الحالة علامة ايقونية لذاته). زد على ذلك ان مسألة تحديد طبيعة وحدود الرابطة التي ستربط هذه العناصر فيما بينها تعد ايضا مسألة بالغة الصعوبة. لكن يكفي الاستعاضة عن هذه السلع بالكلمات التي تعبر عنها كي تتشكل عندها الجملة بسهولة تامة. ان العلامات الاصطلاحية هي اذن الاكثر ملاءمة في ميدان القص وصياغة النصوص السردية، بينما يقتصر استخدام العلامات الايقونية على وظيفة التسمية -de nomination. ومن الملفت للانتباه في هذا المجال ان الهيروغليفية المصرية، التي يمكن اعتبارها بمثابة محاولة لخلق نص سردي بالرجوع الى اساس ايقوني، لم تلبث ان صاغت نظاما من المحدِّدات الدلالية من علامات صغيرة شكلية ذات نوعية اصطلاحية لترجمة الدلالات القواعدية.

ان مجالات العلامات الايقونية والعلامات الاصطلاحية لاتتعايش فقط وببساطة جنبا الى جنب، انما هي في تفاعل مستمر ومتبادل، تتداخل وتتنافر باستمرار. ولابد ان المرور من احدها للآخر هو واحد من اهم اوجه السيطرة الثقافية للانسان على العالم بواسطة العلامات. هذه العملية تبدو بالغة الوضوح في ميدان الفن على وجه الخصوص.

خلق هذان النموذجان من العلامات نوعين من الفنون: الفنون الصوَرية والفنون الكلمية (بكسر اللام) arts verbaux. هذا التقسيم يبدو لنا في غاية الوضوح ولا يتطلب حسب رأينا شروحا اخرى. يكفي ان نأخذ النصوص الفنية وان نتمعن تاريخ الفنون لنكتشف ان الفنون الكلمية (الشعر ثم فيما بعد النثر الفني) انما تقوم، انطلاقا من مادة اولية من العلامات الاصطلاحية، ببناء صورة كلمية ذات طبيعة ايقونية واضحة - على الاقل عبر كون مستويات التعبير الشكلية الصرفة للعلامة الكلمية (اللفظية phonétique، القواعدية أو النحوية grammatical، وحتى الكتابية graphique) تكتسب في الشعر قيمة المضمون. يخلق الشاعر نصه، الذي هو بمجمله عبارة عن علامة صُوَرية، انطلاقا من مادة اولية هي العلامات الاصطلاحية. وهذه العملية لاتتم فقط في اتجاه واحد، اذ يحاول الانسان وبدرجات متفاوتة ان يستعمل الرسم كوسيلة للسرد وذلك بالرغم من ان الرسم، بسبب من طبيعته السيميائية ذاتها، لايشكل اداة مثلى للقص.

ويعتبر هذا الإنجذاب الذي يبديه فن الغرافيك والرسم نحو القصة احد اكثر

اتجاهات الفنون الصورية اشكالية، وفي نفس الوقت اكثرها ثبوتية. ويمكن للعلامة في الحالات القصوى، ان تكتسب في الرسم ماهو خاص بالكلمة، اي تعبيرا ومضمونا اصطلاحيين. هذا مانجده في تلك المرموزات allégories التي نراها في عدد من لوحات المدرسة الكلاسيكية، اذ يتوجب على مشاهد تلك اللوحات امتلاك المفاتيح المعرفية المناسبة (ويستقي هذه المعرفة من نظام للرموز الثقافية او شيفرة ثقافية توجد خارج اطار فن الرسم) لفهم ماتعنيه نباتات الخشخاش والافعى التي تمسك ذيلها باسنانها، والصقر الجاثم على كتاب القوانين، والرداء الروماني الابيض، والعباءة الارجوانية في لوحة كاترين الثانية للفنان ليفيتسكي Levitski*. كما نجد في تاريخ فن الرسم المصري القديم صنفا من الصور الجدارية التي تصور حياة الفراعنة، وقد خضعت هذه الرسوم بصرامة لاشكال تعبير طقوسية خالصة. فاذا كان الفرعون امرأة نجدهم يمثلونها كالعادة بصورة فتى، ويتم معرفة جنس الشخص المرسوم من النص المكتوب فقط. يأتي الرسم الذي يمثل الفتى في هذه الحالة كتعبير عن مضمون الفتاة وهو مايتناقض تماما مع جوهر العلامات الصورية.

ثمة اذن رابطة مباشرة بين الاتجاه نحو تحويل العلامات الصورية الى علامات كلمية وبين السردية باعتبارها إساسا لبناء النص.

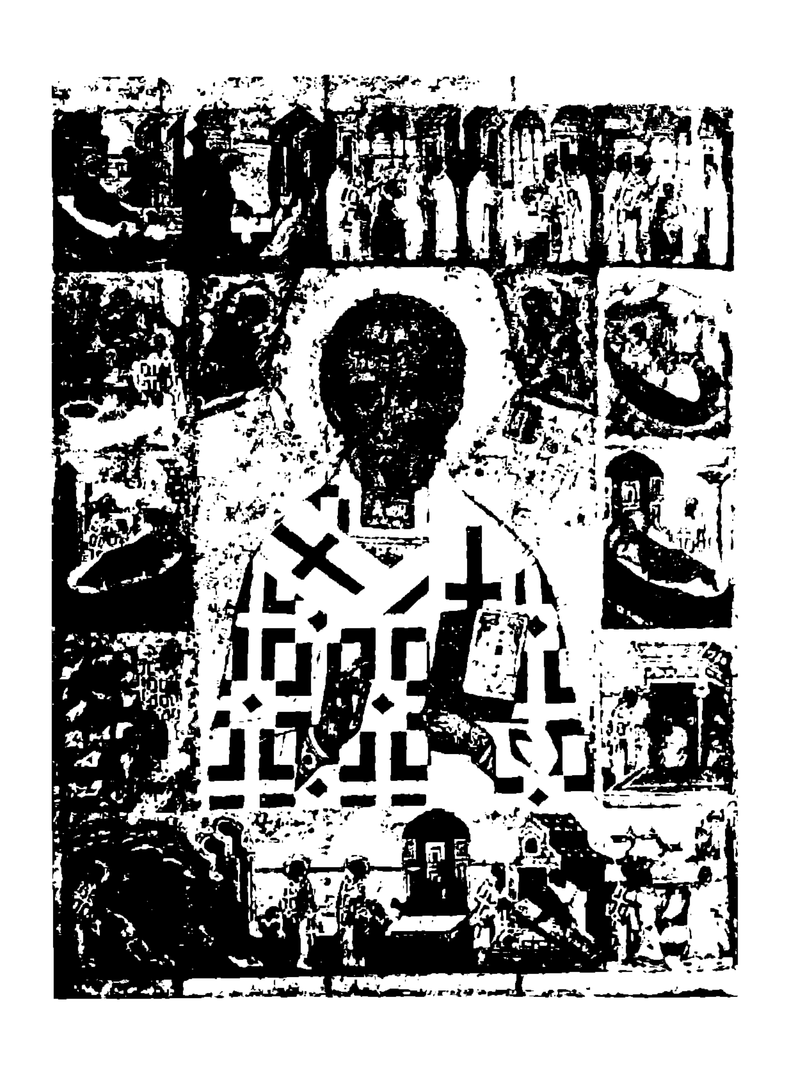
اذا ماتأمل الانسان النماذج العظيمة للسرد بوسائل الرسم مثل ايقونات الرسام الروسي ديونيسي Dionisai (**) القرن الخامس عشر: المتروبوليت بيتر Le Métropolite Pierre، او المتروبوليت الكسي (العملان من نموذج تكويني واحد)، لتبين بسهولة احتواء التكوينات الفنية على عنصرين اساسيين: في المركز صورة القديس، ومن حوله تنتظم سلسلة من الصور. هذه الصور مبنية بحيث تروي حياة القديس؛ وهي من جهة عبارة عن مجموعة من المقاطع المسطحة المتساوية يتضمن كل منها لحظة معينة من حياة الشخصية المركزية، ومن جهة ثانية تنتظم مضمونيا وفق ترتيب زمني يعين بدوره ترتيبا معينا لقراءة النص.

---

* لوحة رسمها د.م. ليفيتسكي عام ١٧٨٣ وهي معروضة في متحف لينينغراد الروسي.

الترجمة الفرنسية

** لم نتمكن من الحصول على نسخة صالحة للنشر للايقونة التي يتكلم عنها المؤلف لذلك ارتأينا تصوير ايقونة اخرى رسمت على نفس المبدأ وهي: «حياة ومعجزات القديس نيكولا» (روسيا الوسطى، القرن السادس عشر) ـ الناشر السوفييتي ـ



الصورة رقم (٢)

حياة ومعجزات القديس نيكولا، سيد الصيادين
ايقونة من القرن السادس عشر (متحف ستوكهولم الوطني)

لسنا هنا في الحقيقة امام تجميع لرسوم متفرقة وموزعة كيفما اتفق، بل امام قصة récit تشكل كلا متكاملا، وهذا مايحدده:

١ ـ تكرار صورة القديس في كل جزء من الاجزاء المحيطية ومعالجتها بوسائل فنية متماثلة وقابلة للتمييز، بالرغم من اختلاف المظهر الخارجي لتلك الصورة (مثلا اختلاف سن القديس من جزء لآخر)، وذلك بفضل علامة تمييزية هي هالة النور التي تحيط برأس القديس. هذا التكرار هو الذي يضمن الوحدة الرسمية (من الرسم) picturale لسلسلة الصور.

٢ ـ ارتباط الرسوم بالنقاط البارزة canevas للحقب الزمانية المميزة والهامة لحياة القديس.

٣ـ اقحام النصوص الكلمية في الصور المرسومة.

تحدد النقطتان الاخيرتان حقيقة اقحام الصور في السياق الكلمي لحياة القديس وهذا مايضمن الوحدة السردية لتلك الصور.

ومن السهل ان نلاحظ ان هذه الطريقة في بناء النص تذكر بطريقة بناء الفيلم السينمائي. حيث يتم تجزئة الموضوع المسرود الى «لقطات»؛ كما تذكر بالجمع مابين القصة الصورية واللوحات المكتوبة في السينما الصامتة (سنعود فيها بعد لتناول وظيفة الكلمة المكتوبة في السينما الناطقة).

ان مايولد تلك الاشكال المختلفة للقصة المصورة بدءا من رسومات انسان الكهوف، وصولا الى رسومات عصر الباروك و «نوافذ» روستا(*)، ليس بأي حال من الاحوال ذلك الجمع الآلي بين نموذجي العلامات الايقونية والاصطلاحية، بل حصيلة تركيبها الذي يولد عبر الصراع الدرامي لجهود عنيدة لكن مستمرة تلتمس الوصول الى وسائل تعبير جديدة، وتستخدم، على مايبدو، انظمة السيمياء على اختلاف انواعها حتى ولو جاء هذا الاستخدام مخالفا لاكثر خصائص تلك الانظمة جوهرية.. وتشكل النقوشات gravures الشعبية، وكتب الصور، والقصص المرسومة bandes dessinées ـ كل مع اصطلاحه التاريخي وقيمته الفنية ـ لحظات مختلفة من هذا التطور الموحد.

ان ظهور السينما كفن وكظاهرة ثقافية قد ارتبط بسلسلة من الاختراعات التقنية.

---

* روستا ROSTA وهي الاحرف الاولى من جملة:
«الوكالة الروسية للتلغراف» Rossijskoje Telegrafnoje Agenstov
أما «النوافذ» فهي الملصقات الدعائية التي رسم ماياكوفسكي اغلبها..

الترجمة الفرنسية

ومن هنا فلا بد ـ وهكذا جرت العادة ـ من ربط السينما بالعصر الذي ظهرت فيه، اي نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. لكن يجب الا ننسى أن مايشكل القاعدة الفنية للسينما هي اتجاه شهدته الحضارة الانسانية منذ القدم، وتم تحديده عبر التعارض الجدلي بين النموذجين الاساسيين من العلامات اللذين يميزان عملية الاتصال في المجتمع الانساني.

١ ■

الوهم بالواقع

كل الفنون على اختلاف انواعها ـ والسينما بصورة خاصة ـ تتوجه بشكل او بآخر الى حس الواقع عند المتفرج. سنتعرض فيما بعد لدور الخيال le merveilleux ـ ابتداء من افلام ميلييس Méliès ـ في تحول السينما الى فن، الا ان مانقصده هنا بـ «حس الواقع» هو شيء آخر: فالمتفرج يصبح شاهدا وحتى مشاركا في الحدث المعروض على الشاشة مباشرة، مهما كان هذا الحدث خياليا؛ وهكذا فهو ينظر الى مايراه، بشكل انفعالي، وكأنه حدث واقعي، بالرغم من انه يدرك في قرارة نفسه لا واقعية هذا الحدث(*). هذا مايفسر الصعوبة الخاصة التي تواجهها السينما في التعبير، بواسطة الوسائل السينمائية، عن الماضي والمستقبل وحالة التمني subjonctif وكل الحالات اللاواقعية الاخرى في القصة السينمائية؛ فالسينما، بسبب طبيعة مادتها، لاتعرف الا الحاضر مثلها كمثل الفنون الاخرى التي تستعمل العلامات الصورية.. وهذا مالاحظه من جهة اخرى الناقد د. س ليخاتشييف** في مجال المسرح.

* انظر كتاب «دراسات حول الدلالية في السينما» لكريستيان ميتز ص (١٣ ـ ٢٤).

C. Metz: «essais surla signification au cinema»

Edition Klincksieck paris 1968

** ديمتري سيرغيفيتش ليخاتشيف (١٩٠٦ ـ ١٩٥٣) اختص في ادب القرون الوسطى الروسي.

ان ثقة المتفرج الانفعالية بصحة مايجري على الشاشة يربط السينما بواحدة من القضايا الاساسية في تاريخ الثقافة.

الملاحظ ان التقدم التكنولوجي هو سلاح ذو حدين. فبدلا من ان يقتصر على خدمة التقدم الاجتماعي وخير المجتمع، نراه يستعمل وبنفس النجاح لخدمة اهداف معاكسة. واكتشاف وسائل الاتصال باستعمال العلامات، وهو احدى اهم المكاسب التي حققها المجتمع البشري، لم ينج بدوره من هذا المصير. فبينما كان المطلوب من العلامات خدمة الاعلام l'information المطابق للحقيقة، نراها تستخدم غالبا لخدمة التضليل désinformation. لقد كانت «الكلمة»، ولفترات متعاقبة من تاريخ الثقافة، رمزا للحكمة والمعرفة والحقيقة (لنتذكر مثلا ماورد في الانجيل: «في البدء كانت الكلمة») لكنها كانت في الوقت ذاته مرادفا للكذب والخداع (هاملت: «كلمات، كلمات، كلمات»؛ وغوغول: «تلك المملكة الرهيبة، مملكة الكلمات بديلة عن الافعال»). وعلى طول التاريخ البشري منذ العصور القديمة، مرورا بالعصور الوسطى والعديد من ثقافات الشرق، ظهرت فكرة التطابق بين العلامات والكذب وبالتالي النزعة الى محاربة هذه العلامات (رفض النقود والرموز الاجتماعية والعلوم والفنون وحتى الكلام ذاته). واليوم اصبح هذان الاتجاهان يشكلان احدى الافكار الرائدة للديموقراطية الاوروبية من روسو الى تولستوي. يحدث ذلك في نفس الوقت الذي تبلغ فيه الثقافة القائمة على العلامات ذروة ازدهارها، وتشهد نضالا حقيقيا من اجل تطويرها. ان الصراع بين هذين الاتجاهين هو احدى التناقضات الجدلية الاكثر ثباتا في الحضارة الانسانية.

بين احضان هذا التناقض نما تعارض آخر أكثر خصوصية، ولكنه ليس بأقل ثباتاً: «نص بامكانه الكذب - نص ليس بامكانه الكذب». ربما تم هذا التعارض بين: «ميتولوجيا - تاريخ» (اذ ان الميتولوجيا ظلت تنتمي الى مجموعة النصوص التي لايمكن الشك بصحتها طوال الفترة الزمنية التي سبقت ظهور النصوص التاريخية)، او: «شعر - وثيقة» او غيرهما. . ومنذ نهاية القرن الثامن عشر ارتفع شأن الوثيقة بسرعة ملحوظة بسبب حاجة الفن المتزايدة لعنصر الحقيقة؛ فرأينا بوشكين يستند في قصة «دوبروفسكي» على وثائق قضائية حقيقية ويدخلها في سياق الحدث كجزء من البناء الفني للعمل. ولم

اهم مؤلفاته: «ولادة الادب الروسي» عام ١٩٥٢، «أقوال الاميرايغور» ونشرت عام ١٩٥٥، «الانسان في ادب روسيا القديمة» ١٩٥٨

- الترجمة الفرنسية -

يلبث ذلك ان تطور حتى رأينا التحقيق الصحفي يقوم هو ذاته في النصف الثاني من القرن التاسع عشر باحتلال مكان الوثيقة الحقيقية كنقيض لخيال fiction الشعراء الرومانسي. وكان من الطبيعي ان يستخدمه كبار روائيي تلك الفترة من دوستويفسكي الى زولا ممن كانوا يهتمون بالبحث عن الحقيقة؛ كما اعتمده الشعراء من نيكراسوف(*) الى بلوك.

شهد التحقيق الصحفي عصر ازدهاره مع التطور السريع للحضارة البورجوازية الاوروبية في القرن التاسع عشر، ووصلت اهميته الثقافية الى ذروتها، الا انه لم يلبث ان لاقى انحسارا سريعا فيما بعد. وجاءت عبارة «انه يكذب كصحفي» لتثبت ان هذا النوع ايضا لم تطل اقامته في «حقل» النصوص التي ليس بامكانها الكذب، وانتقل الى الحقل المعاكس. فبدلا من التحقيق الصحفي ظهرت الصورة الفوتوغرافية التي جمعت كل خصال الوثيقة الدامغة، اضافة الى المصداقية، واعتبرت بمثابة نقيض للثقافة والايديولوجيا والشعر وكل مايدخل في نطاق التأويل؛ كان ينظر اليها وكأنها الحياة ذاتها بواقعيتها ومصداقيتها. وهكذا احتلت الصورة الفوتوغرافية مكان الصدارة واعتبرت «النص ـ الوثيقة» الاكثر دقة وأمانة في نظام النصوص المتداول في بداية القرن العشرين وذلك باعتراف الجميع من الخبراء الجنائيين الى المؤرخين والصحفيين.

ثم جاءت السينما، والسينما، كاختراع تقني، قبل ان تكون فنا هي صور فوتوغرافية متحركة، وقد ساهمت قدرتها على تسجيل الحركة في رفع درجة الثقة بالمصداقية الوثائقية للفيلم اكثر فاكثر. وتبرهن معطيات علم النفس على ان الانسان يدرك عملية الانتقال من الصورة الفوتوغرافية الثابتة الى الفيلم المتحرك وكأنها اضافة لبعد ثالث الى الصورة. ولاشك ان الدقة في نقل الواقع قد وصلت فيما يبدو الى اعلى درجة لها من الكمال.

تجدر الاشارة مع ذلك الى ان المقصود هنا ليست امانة النقل المطلقة بقدر ماهو ذلك الاعتقاد الانفعالي للمتفرج، والذي يصل الى حد الايمان بأن مايراه امام عينيه هو حقيقي تماما. كلنا يعلم ان الصورة الفوتوغرافية، وبشكل خاص الصورة الشخصية، ليست غاية في الدقة، بل قد تحمل بعض التشويه للشخص الذي تمثله. فكلما ازدادت

---

* نيكولاي الكسيفيتش نيكراسوف (١٨٢١ ـ ١٨٧٧) شاعر وناشر روسي ولد في يوزفينو، اشرف على عدد من المجلات الليبرالية التي اثرت تأثيراً كبيراً في سيرورة التطور السياسي والادبي الذي شهدته روسيا في ذلك الوقت.

/المترجم/

عرفنا بشخص ما متانة كلما توصلنا الى ملاحظة تباينات جديدة بينه وبين صوره الشخصية. واذا كنا على معرفة حقيقية بتقاطيع وجهه سنجد أن لوحة مرسومة بيد رسام بارع قادرة على نقل تلك التقاطيع بشكل أفضل مما تفعله صورة فوتوغرافية بنفس المواصفات.

لكن الامور تختلف تماما بالنسبة لشخص نجهله؛ فاذا خُيّرنا بين لوحة مرسومة وصورة فوتوغرافية لهذا الشخص، لابد اننا سنختار دون تردد صورته الفوتوغرافية باعتبارها اكثر امانة: ان الجانب «الوثائقي» لهذا النوع من النصوص هو الذي يفسر قوة جاذبيته.

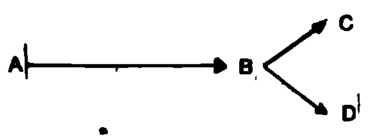
وهنا لابد ان نصل الى النتيجة التالية: ان وثائقية وامانة السينما يمنحانها منذ البداية عددا من المزايا تجعل فن السينما، وبفضل خصائصه التقنية، يبدو واقعيا اكثر من بقية الفنون الاخرى. الا ان المسألة للأسف، ليست على هذا القدر من البساطة: فلكي ترقى السينما الى مرتبة الفن كان عليها ان تشق ببطء وعناء طريقا مملوءة بالصعوبات. ولم تلعب الخصائص المذكورة دور المعين فقط، بل شكلت ايضا وفي نفس الوقت موانع وعقبات على تلك الطريق.

من وجهة نظر ايديولوجية يمكن القول ان «الأمانة» هي التي جعلت من السينما الفن الاعلامي الاهم دون منازع، واكسبتها جماهيرية اكيدة. ومن جهة أخرى، شجع الحس بواقعية الحدث، عند مشاهدي السينما الاوائل، تلك الانفعالات التي تتصف دون شك بالبدائية، والتي نجدها عند المتفرج السلبي على كوارث الطبيعة او حوادث المرور، والتي يطابقها في الماضي تلك الانفعالات شبه الجمالية وشبه الرياضية لمتفرجي حلبات السيرك الرومانية، كما يطابقها في الحاضر الانفعالات الخاصة بمتفرجي سباق السيارات في الغرب. ولم يتوان التلفزيون الغربي عن استغلال ظاهرة حب المشهدية le spectaculaire تلك بمستواها المتدني، والتي استمدت العون من احساس المتفرج ان الدم الذي يراه هو دم حقيقي، والكوارث التي يشاهدها هي ايضا كوارث حقيقية، وسخرها لغايات تجارية بحتة؛ اذ يقوم هذا التلفزيون اليوم بتصوير تحقيقات صحفية من مسرح العمليات العسكرية ذاته، وعرض مآسي الحياة الدامية بكل تفاصيلها، وذلك بهدف الاثارة وجذب الانظار. طريق طويلة وشاقة قطعتها السينما اذن قبل ان تتمكن من تحويل امانتها تلك الى اداة معرفية.

ولم تكن الصعوبات التي نشأت من الحاجة لتناول عنصر الامانة في الفيلم جماليا بأقل من ذلك، فعلى عكس مايبدو للوهلة الاولى لقد عرقلت الدقة الفوتوغرافية للصورة الفيلمية ولادة السينما كفن، بدلا من ان تسهل هذه الولادة.

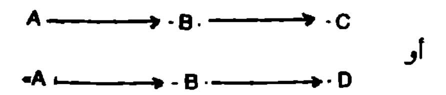
هذه الحقيقة التي يعرفها مؤرخو السينما تمام المعرفة تؤكدها بشكل كاف ايضا المبادىء العامة لنظرية المعلومات théorie de l'information. مبدئيا، لايمكن القول ان اي اتصال يجب ان يكون له بالضرورة معنى ما، او ان ينقل بالضرورة معلومة معينة. لنأخذ السلسلة A-B-C . نحن نعلم مسبقاً أن B و B فقط هو الذي يعقب A ، وان C و C فقط هو الذي يعقب B يقال عن هذه المتتالية أنها قابلة للتحديد سلفا وبصورة تامة منذ الحرف الاول (الذي يعتبر هو ذاته «نافلا تماماً»). ان قولا من نوع: «نهر الفولغا يصب في بحر قزوين» لايحمل، بالنسبة لانسان على معرفة بهذا، اية معلومة. الاعلام هو ازالة شيء من اللبس، هو التخلص من بعض الجهل واستبداله بالمعرفة. وحيث لايوجد جهل لايوجد اعلام. «الفولغا يصب في بحر قزوين»، «الحجر المقذوف في الهواء لابد ان يعود للسقوط على الأرض» هي اقوال لاتحمل اية معلومات كونها هي الوحيدة الممكنة، وليس بمقدورنا في حدود تجربتنا وادراكنا ان نجد لها بديلاً في أقوال اخرى (لنذكر هنا بعبارات نيلس بور*: «القول ذو المعنى هو القول الذي لايكون نقيض مضمونه بالضرورة غير ذي معنى»).

ولكن اذا اخذنا السلسلة التالية:



حيث يمكن للحادثة B ان تكون متبوعة بالحادثة C او الحادثة D (ونفرض ان C و D لهما نفس الاحتمال)، فان الرسالة التالية:

«لقد تم حدوث



أو

تحوي الآن حداً ادنى من المعلومات. اذن فان حجم واهمية معلومة

---

* نيلس بور Niels Bohr (١٨٨٥ - ١٩٦٢) عالم فيزياء دانمركي، جائزة نوبل للفيزياء عام ١٩٢٢ لنظريته حول بنية الذرة.

- المترجم -

مايتعلقان بوجود بدائل ممكنة لها. الاعلام هو على نقيض من الآلية: عندما تتبع حادثة ما، آليا، حادثة اخرى فلن يكون هناك أي اعلام. اذا عممنا هذا المفهوم امكن القول ان الانتقال من الرسم الى التصوير الفوتوغرافي اذ يزيد، بلا حدود، من دقة الصورة المنقولة للموضوع، يقلل كثيراً من حجم المعلومات التي تتضمنها هذه الصورة: فالموضوع يتم نقله في الصورة بآلية ووفق حتمية العملية الميكانيكية، أما الرسام فلديه كمية لانهائية (او على الاصح كبيرة جدا) من الامكانيات لاختيار الـ «كيفية» التي بها سينقل موضوعا ما، بينما تقيم الصورة الفوتوغرافية اللافنية تبعية آلية ووحيدة مع هذا الموضوع.

الفن لايقوم فقط باعادة ـ عرض (نسخ) الواقع بآلية مرآة عادية لأحياة فيها؛ انه، بتحويله صور العالم الى علامات، يملأ هذا العالم بالدلالات. فالعلامات لايمكن ان تكون مجردة من المعاني، وهي بالتأكيد حاملة للمعلومات. لهذا السبب فان كل ماهو محكوم، بالنسبة لعالم الاشياء، بآلية علاقات العالم المادي، يصبح في الفن نتاجا للخيار الحر الذي يقوم به الفنان، وهذا بالتحديد مايكسبه قيمة اعلامية. مثال بسيط، ان الرسالة التالية: «توجد الارض في الاسفل والسماء في الاعلى (بالنسبة لمشاهد ارضي وليس بالنسبة لطيار) اذا نظر اليها بمقاييس عالم اللافن، عالم الاشياء، هي رسالة مبتذلة، بدائية ولاتحمل اية معلومات، ذلك ان اية صيغة اخرى لها ستكون مستحيلة، لامعقولة.
اما في عالم الفن، وبالتحديد في فيلم تشوخراي «انشودة الجندي»، عندما نرى اليوشا وقد هدّه التعب، تلاحقه دبابة نازية فتنقلب الصورة فجأة: الصورة تصبح مقلوبة، سلاسل الدبابة في الهواء على حافة الشاشة العليا، بينما يميل برجها نحو السماء التي اصبحت الآن اسفل الشاشة. وعندما تعود الصورة الى وضعها الطبيعي، السماء في الاعلى والارض في الاسفل ندرك ان هذه الرسالة بعيدة كل البعد عن الابتذال (يتنفس المشاهد الصعداء بعد ان كان ممسكا انفاسه): الآن نفهم تماما ان الوضع الطبيعي للسماء والارض لم يعد اعادة عرض آلية للموضوع المصور، بل ناتجا للخيار الحر للفنان. ان الرسالة: «توجد الارض في الاسفل والسماء في الاعلى» التي كانت خالية من اية دلالة في سياق لافني، اصبحت الآن قادرة على حمل معلومات على قدر عظيم من الاهمية: لقد حدث انعطاف مفاجىء في معركة البطل الفريدة ضد الدبابة، واستطاع النجاة؛ وبالتالي فان الانتقال الى اللقطة التالية التي تظهر الدبابة وهي تشتعل هو منطقي تماما.

ان غاية الفن ليست في اعادة ـ عرض هذا الموضوع او ذاك بطريقة بسيطة، بل في جعل هذا الموضوع حاملا للدلالة. لايمكن لاحدنا عندما يرى حجرا او شجرة سرو في منظر طبيعي ان يتساءل: «ماهي الدلالة، او ماهو المعنى الذي تريد هذه السروة او

هذا الحجر التعبير عنه؟» (اذا استبعدنا طبعا وجهة النظر القائلة ان المنظر الطبيعي هو نتاج فعل خلاق وواع)؛ ولكن يكفي ان يتم تصوير هذا المنظر في لوحة فنية مرسومة حتى يأخذ سؤالنا هذا كل معناه ويصبح طبيعيا تماما.

اننا ندرك الآن ان الصورة ـ ثابتة كانت ام متحركة ـ تلك المادة الفنية الرائعة، لم تكن ابدا بالمادة السهلة الطيعة، بل توجب استمالتها واخضاعها، لان مزاياها ذاتها طرحت مشاكل عظيمة؛ فالصورة الفوتوغرافية، عندما تضع اجزاء رئيسية من النص تحت رحمة آلية قوانين الاستنساخ التقني للعملية التصويرية، انما تقيد العمل الفني وتنتزع حيويته. على هذا كان من الواجب تحرير هذه الاجزاء من ربقة الاستنساخ الآلي واخضاعها لقوانين الابداع الفني. في الحقيقة لابد لكل اكتشاف تقني جديد، كي يتحول الى حقيقة فنية، من ان يتحرر سلفا من آليته التقنية. اللون مثلا ظل لفترة خاضعا لقيود فرضتها طبيعة الامكانيات التقنية للشريط الفيلمي، وبالتالي ظل بعيدا عن الانصياع لرغبة الفنان واختياره الحر. ولهذا لم يكن طوال تلك الفترة يشكل حقيقة فنية لانه كان يقلل من الامكانيات المتوفرة امام الفنان بدلا من ان يضاعفها. وهكذا لم يستطع اللون اقتحام حقل الفن الا بعد ان اصبح مستقلا واكتسب هويته الذاتية (انظر الصورة الادبية في «الشمس السوداء») وخضع في كل مرة لرغبة المخرج وقراره الفني. لتوضيح فكرتنا هذه لابأس من تناول مثال آخر من عالم الأدب: في قصة «اقوال الاميرايغور» le dit du prince Igor هنالك صورة شاعرية رائعة: اثناء الحلم، احد تلك الاحلام المليئة بالنذر المقلقة، يُسكَب للامير نبيذ أزرق. ثمة، في الحقيقة، مايدفعنا للاعتقاد بأن كلمة «ازرق» في لسان القرن الثاني عشر كانت تعني نوعا من الـ «احمر غامق»، وان هذه الصورة لم تأت كصورة شاعرية في النص الاصلي بقدر ماكانت مجرد اشارة بسيطة الى اللون. من الواضح ان هذا المقطع يعتبر، فنيا، اكثر دلالة بالنسبة لقراء اليوم منه بالنسبة لقراء القرن الثاني عشر، ذلك ان قيمة اللون الدلالية او السيمانتيكية قد تغيرت واصبح التعبير «نبيذ ازرق» جمعا بين كلمتين لايمكن ان يتم الا في فن الشعر.

ولو عدنا للسينما لوجدنا ايضا ان اختراع الصوت قد وضعها هي الاخرى امام صعوبات غير قليلة. لقد اتخذ بعض الفنانين ومنهم شارلي شابلن، في البداية، موقفا سلبياً تماما من الصوت في السينما؛ ففي فيلم «اضواء المدينة» يستخدم شابلن الصوت في بداية الفيلم لنقل خطبة المسؤول الذي يزيح الستار عن نصب لتمجيد الازدهار الاقتصادي، ولكنه يقدمه بسرعة غير طبيعية، ويخضع الطابع الصوتي للعبارات الملفوظة

لارادته هو كفنان لا لآليـة الموضوع المعروض (يتحول الكلام الى زقزقة مبهمة ليس الا).
كذلك جاءت اغنيته التي اداها في فيلم «الأزمنة الحديثة» بلسان مبتكر تماما، «لسان ليس باللسان»: انه خليط من كلمات انجليزية والمانية وفرنسية وايطالية وعبرية. اما السينمائيون السوفييت ايزنشتين والكسندروف وبودوفكين، فقد توصلوا منذ عام ١٩٢٨ الى مقولة اكثر تماسكا، اذ دافعوا عن نظرية جديدة تقول بأن الجمع بين الصور المرئية والمسموعة يجب ان يكـون معللا فنيا لا ان يتم بصـورة آلية، واوضحـوا ان عدم التزامن بين الصورة والصوت هو الذي يكشف هذا التعليل. وقد تبين فيما بعد متانة هذه النظرية في ارسائها لقواعد العلاقة ليس بين الصورة والصوت فحسب، بل ايضا بين الصورة الفوتوغرافية والكـلام. اثنـاء سماعنـا لعبـارات خطيب الاحتفـال في فيلم انجيه فايدا «رمـاد وجواهر» تترك الكـامـيرا قاعـة الاحتفـال لترينـا مشهد المغاسل حيث تنتظر امرأة عجوز وصول اول المدعوين الذين ادارت الخمرة رؤوسهم، بينما يستمر المشاهد في سماع الخطبة. وفي فيلم «هـيروشيما حبيبتي» (للمخـرج الفـرنسي آلان رينيه ـ ١٩٥٩) تروى البـطلة الفرنسية لعشيقها الياباني قصة الايام الطوال التي عانت فيها من عزلتها في قبو مظلم حيث اخفاها اهلهـا لحمايتهـا من غضبـة مواطنيهـا الـذين لم يصفحـوا عن حبها لجندي الماني اثناء الاحتلال. لم تكن ترى في ظلمة ذلك القبو الا قطها الصغير، الا اننا لانرى القط على الشاشة عند بلوغها هذه المرحلة من حكايتها بل نرى بريق عينيه في العتمة فيما بعد عندما تكون البطلة قد قطعت شوطا بعيدا في روايتها. لقد وفر التكنيك هنا امكانية الحصول على التزامن التام بين الصوت والصورة، لكنه اعطى للفن ايضا القدرة على ابقاء هذا التزامن او كسره، بمعنى جعل هذا التزامن ذاته حاملا للمعلومات. ونحن هنا لانعني ابدا ضرورة او حتمية تشويه الاشكال الطبيعية للاشياء (فنحن ندرك تمام الادراك ان التشويه المتكرر او المستمر يعكس عدم نضوج الوسيلة الفنية) وانما امكانية هذا التشويه، وبالتالي ـ في حال عدم وجوده ـ الخيار الواعي في ايجاد الحل الفني المناسب.

ان مجمـل تاريخ السينـما كفن هو في الحقيقة سلسلة متصلة من الاكتشافات، اكتشـافـات تسعى الى حذف الآلية من كافة الجوانب التي تنتمي الى حقل الاهداف الفنية. لقد تجاوزت السينما الصورة الفوتوغرافية المتحركة حينما جعلت منها وسيلة حية للتعرف الى الواقع. ان العالم الذي تعيد بناءه هو في نفس الوقت الموضوع بحد ذاته، وهو موديل لهذا الموضوع.

سيتنـاول القسـم الاكـبر من دراستنا هذه شرح مختلف الوسائل التي تستخدمها

السينما في نضالها مع الطبيعة «الخام» باسم الحقيقة الفنية.

ومع ذلك لابد من الاشارة مرة أخرى الى ان السينما، في صراعها ضد التشابه الطبيعي مع الحياة، وفي هدمها للاعتقاد الساذج الذي يحسه المتفرج عندما يسعى الى المطابقة بين انفعالاته أمام الشاشة وتلك التي يعيشها امام الاحداث الطبيعية. (بما في ذلك دغدغة الاعصاب المبتذلة عند مشاهدة الكوارث الحقيقية)، انها تناضل ايضا وفي نفس الوقت لأجل الحفاظ على ذلك الاعتقاد الساذج بمصداقيتها، حتى ولو كان في بعض حالاته مفرطا في سذاجته. ان المتفرج الذي لم يعتد السينما بعد، والذي لايستطيع ان يميز فيلما مُمَثّلا (فنيا) عن شريط «اخباري» ليس بالطبع متفرجا مثالياً، الا انه يعتبر «متفرجا سينمائيا» اكثر من الناقد المتيقظ الذي يعير انتباهه لكل «الطرائق» ولاينسى في اية لحظة الجانب التركيبي «المطبخي» للعملية السينمائية. وكلما ازدادت غلبة العنصر الفني على الصورة الفوتوغرافية رسوخا كلما كان ضروريا اكثر فاكثر ان يحتفظ المتفرج في طية نفسه باعتقاده انه امام مجموعة من الصور العادية، اما حقيقة لم يقم السينمائي ببنائها بقدر ماقام بمفاجأتها. وكل الذين ناضلوا من أجل اذكاء جذوة هذا الشعور هم بالتحديد - من دزيغافيرتوف وايزنشتين الى الواقعيين الايطاليين الجدد و «الموجة الجديدة» الفرنسية وبرغمان - اولئك الذين اعتمدوا في بناء عالمهم السينمائي على نماذج ايديولوجية مركبة ومعقدة.ومما ساهم في هذا الاتجاه تضمين بعض الافلام الفنية مقاطع من «الاخبار المصورة» لسنوات الحرب؛ ففي فيلم «بيرسونا» لبيرغمان، نرى البطلة جالسة امام جهاز التلفزيون الذي ينقل صورة لاحد المتظاهرين يترك نفسه طعمة للنيران تعبيرا عن احتجاجه. في البداية لانرى سوى تألق الضوء الذي تعكسه شاشة التلفزيون على وجه البطلة الممتلىء بتعابير الذعر: نحن الآن في عالم السينما المُمَثّلة؛ ولكن شاشة التلفزيون لاتلبث ان تطابق حجم شاشة السينما. اننا نعلم ان التلفزيون يبتعد بنا عن عالم الممثلين، وها نحن الآن نتحول الى شهود على مأساة حقيقية تجري امام عيوننا ونحس انها تدوم زمنا طويلا مؤلما يكاد لايطاق. لقد اراد بيرغمان، من خلال توليف صور الواقع مع صور عالم السينما، ان يؤكد اصطلاحية العالم المعروض، وفي نفس الوقت - وباستطاعة الفن ان يقوم بذلك - ارغمنا على نسيان هذه الاصطلاحية، وبدا لنا ان عالم بطلة الفيلم وعالم التلفزيون هما عالم واحد متحد وحقيقي. وتوصل صانعو فيلم «بايسا»*

---

* فيلم ايطالي (١٩٤٤ - ١٩٤٦) اخراج روبيرتو روسيلليني. شارك في كتابة السيناريو له فيديريكو فيلليني الى جانب روسيلليني وآخرين وقام ببطولته مجموعة من الناس العاديين.

- المترجم -

paisa الى نفس التأثير حينما صوروا جثة حقيقية في المقطع الذي يتناول فترة تحرير ايطاليا.

ومما يثير الاستغراب ان نرى هذه المساعي، التي تهدف الحفاظ على ثقة المتفرج بالشاشة، وقد افرزت حشدا من الافلام التي تتعرض لسيرورة صناعة الفيلم، نوعا من السينما داخل السينما، الا ان هذه الافلام، بتنميتها لشعور الاصطلاحية عند المتفرج، شعوره بأن مايراه ليس الا «سينما»، انما تركز، في اظهارها لجانب الاصطلاحية الفلمية، على المقاطع التي تعرض شاشة ضمن الشاشة: انها تقودنا الى اعتبار كل ماعدا ذلك على انه الواقع ذاته.

هذه العلاقة المزدوجة مع الواقع تشكل نوعا من التوتر الدلالي (السيمانتيكي) ten-sion sémantique، وفي حقل هذا التوتر تتطور السينما كفن خلاق. . لقد عرّف بوشكين الانفعال الجمالي على النحو التالي:

«انه الخيال الذي يجعلني اذرف الدموع».

صيغة واضحة، بسيطة تعكس وبدقة نادرة تلك الطبيعة المزدوجة للعلاقة بين المتفرج او القارىء والنص الفني. انه «يذرف الدموع»، معنى هذا انه يعتقد بواقعية النص وحقيقيته، لكنه في نفس الوقت يدرك انه امام «خيال». والبكاء بسبب شيء خيالي تناقض واضح، اذ يعتقد عادة ان ادراك المرء بان الحدث الذي يشهده او يقرأه هو في حقيقته حدث مختلق، يطفيء تماما رغبته في تحريك انفعالاته. اذا لم ينس المتفرج ان امامه شاشة اوخشبة مسرح، وظل ماكياج الممثلين واسلوب المخرج دائم الحضور في ذهنه فانه بالطبع لن يستطيع لا البكاء ولا الاحساس بأي نوع من الانفعالات الاخرى التي يعيشها الانسان أمام احداث الحياة الحقيقية. ولكن من جهة اخرى، اذا لم يتوصل هذا المتفرج الى التمييز بين الحياة والشاشة او بين الحياة وخشبة المسرح، واذا اخذ في ذرف الدموع ناسيا ان مايراه انما ينتمي لعالم الخيال فانه لن يحس بأي انفعال فني. والفن يتطلب نوعا من الانفعال المزدوج: ان ينسى المرء ان مايراه هو محض خيال وفي نفس الوقت الا ينسى ذلك. في عالم الفن وحده يستطيع الانسان ان يحس بالذعر امام جريمة ما متذوقا في نفس الوقت مهارة اداء الممثلين.

ان ادراك العمل الفني على مستويين يقودنا للاعتقاد بانه كلما كان التماثل بين الفن والحياة اكثر قوة، وكلما كان تشابهما اكثر مباشرة كان الشعور بالاصطلاحية عند المتفرج

اكثر حدة[*] على المتفرج والقارىء ان ينسيا تقريبا انهما امام عمل فني، لكن ينبغي ألا ينسيا ذلك كليا. الفن ظاهرة حية ومتناقضة ديالكتيكيا، وهذا يستلزم نشاطا متساويا وقيمة متساوية لكل الاتجاهات المتعاكسة التي تبنيه. وتاريخ السينما يقدم لنا امثلة متعددة على ذلك. في فجر السينما كانت رؤية الصور المتحركة على الشاشة تثير لدى المتفرج احساسا فيزيولوجيا بالذعر (القطار الذي يتقدم نحو المتفرجين)، او بالغثيان (عندما «تهجم» الكاميرا من اعلى نحو الموضوع المصور plongée ، او اللقطة بكاميرا مهتزة). على المستوى الانفعالي لم يكن بمقدور المتفرج التمييز بين الصورة والواقع. ولم تتبوأ الصورة السينمائية مكانها في عالم الفن الا عندما وفرت لها خدع ميلييس[**] Meliés امكانية الجمع بين القدر الكبير من المعقولية او الاحتمالية والقدر الكبير من الروعة، وكذلك عندما سمح لنا المونتاج (ويرجع الباحثون فضل اكتشافه العملي لمدرسة برايتون[***] Brighton ولغريفيث Griffith ، الا ان دلالاته النظرية لم تتوضح الا بفضل تجارب وابحاث كوليشوف وايزنشتين وتينيانوف وشكلوفسكي، وغيرهم من السينمائيين والباحثين السوفييت في فترة العشرينات) بابراز الاصطلاحية في تآلف وترتيب اللقطات والمشاهد.

ليس هذا وحسب بل ان مفهوم «التشابه» ذاته والذي يبدو للوهلة الاولى طبيعيا

---

* لتعميق هذه الفكرة يمكن مراجعة اعمال يوري لوتمان حول مسألة «الفن بين الانظمة المنمذِجة» L'art parmi les systèmes modélisants واعماله حول الانظمة السيميائية، حوليات جامعة الدولة في تارتو، المجلد ١٩٨، تارتو ١٩٦٧ ص ١٣٠ ـ ١٤٥

** جورج ميلييس سينمائي فرنسي (١٨٦١ ـ ١٩٣٨) الأب الروحي لفن الفيلم، وخالق الميزانسين، بنى في ضاحية مونتروي اول «مشغل للتصوير» الذي تطور فيها بعد الى مايعرف بالاستديو. كان رجل مسرح قبل قدومه الى السينما، ونقل كل ادوات الميزانسين المسرحي الى السينما: الخدع، الديكورات، الملابس، السيناريو، الماكياج. . كان من المنادين بفن سينمائي خالص وتعارض بذلك مع لوميير السينمائي الفرنسي الآخر الذي كان يدعو الى «التقاط الواقع مباشرة». سمي ساحر السينما لاستخدامه امكانيات الايهام بالعجائبي والغريب التي يمتلكها اختراع السينماتوغراف. انجز الكثير من افلام «الخيال العلمي» ونقل عدداً من اعمال جول فيرن الخيالية الى السينما. حقق فيلمه «رحلة الى القمر» (١٩٠٢) نجاحاً عالمياً، واعطى الشرارة الاولى لسينما «الميزانسين» وارسى بذلك اساس صناعة الفيلم في العالم.

(المترجم)

*** انظر «تاريخ السينما» تأليف جورج سادول. G.Sadoul. «Histoire du Cinema» ، الفصل الثالث (بالفرنسية).
ـ المترجم ـ

جدا وواضحا جدا بالنسبة للمشاهد، هو في الحقيقة واقعة ثقافية تنبع من تجربة فنية مكتسبة ومن مختلف نماذج انظمة الرموز (الشيفرات) السائدة في مرحلة تاريخية معينة. لنأخذ مثلا الصورة الفوتوغرافية: ان العالم المحيط بنا هو عالم متعدد الالوان polychrome وبالتالي فان اعادة ـ عرض هذا العالم عبر صورة بالأبيض والأسود ينطوي على اصطلاحية معينة. وما من شك في ان اعتياد هذا النوع من الاصطلاحية واعتماد القواعد التي يفرضها لفك رموز النصوص، هو وحده الذي يسمح لنا عندما نشاهد السماء في صورة بالابيض والاسود، ان نرى فيها، دون صعوبة، سماء زرقاء صافية؛ كذلك نرى في تدرجات اللون الرمادي المختلفة في صورة تمثل نهارا مشمسا، نرى فيها علامات للأزرق والاخضر، ونتوصل الى تعيين المعادل الحقيقي الصحيح لكل الالوان الملاحظة (للاشياء التي تظهرها الصورة).

عندما ظهرت الافلام الملونة اسرع المتفرج بصورة لا ارادية لمقارنة الصور الملونة ليس بالواقع الملون للعالم المحيط بنا فحسب بل ايضا بتقاليد «الطبيعية» في السينما. ذلك ان السينما بالابيض والاسود، بسبب من اصطلاحيتها المألوفة ـ والتي تفوق اصطلاحية السينما بالالوان ـ تشكل البنية الطبيعية الاصلية للسينما. يورد ايفور مونتاغيو Ivor Montagu مثالا طريفا في هذا المجال، يقول: «عندما سئل بيتراوستينوف(*) Peter Ustinov في مقابلة تلفزيونية عن السبب الذي دفعه لتصوير فيلم «بيللي بود» Billy Budd بالابيض والاسود وليس بالالوان، اجاب انه اراد لفيلمه ان يكون اكثر معقولية، اكثر واقعية». اما تعليق مونتاغيو فليس بأقل طرافة: «جواب غريب، لكن الاكثر غرابة ان احدا لم يجد فيه مايثير الاستغراب(**)». كما رأينا فان هذه الحادثة ليست غريبة، إنها منطقية تماماً.

ظاهرة أخرى لها دلالتها في هذا الميدان: في الافلام الحديثة التي تعتمد ربطا

---

* بيتراوستينوف: ممثل ومخرج وكاتب انجليزي ولد عام ١٩٢١ في لندن. اشتهر بادائه المتميز في عدد من الافلام الهامة لكبار المخرجين.

(المترجم)

** ايفور مونتاغيو:

Film World: a Guide to cinema, Harmondsworth Penguin 1964, 327 pages

مونتاجيا للقطات ملونة مع لقطات بالابيض والاسود نلاحظ عموما ان الاولى ترتبط بموضوع القصة الفني ذاته، اي بـ «الفن»، بينما تعيدنا الثانية الى الواقع القائم خارج حدود الشاشة. ان التعقيد المقصود من وراء التضايف corrélation (او الارتباط المتبادل) آنف الذكر، والذي نراه في فيلم انجيه فايدا «كل شيء للبيع» يقدم مثالا نموذجيا في هذا الخصوص. يعتمد بناء الفيلم بأكمله على ذلك الاختلاط الدائم بين مستويات الواقع المختلفة: بمقدور صورة واحدة ان تعيدنا الى الواقع القائم خارج حدود الشاشة، وفي نفس الوقت الى الفيلم الفني بموضوعه الذي يتناول هذا الواقع. من الصعب على المتفرج ان يعرف مسبقا حقيقة مايراه: هل هو مقطع من الواقع التقطته العدسة بمحض الصدفة أم هو مقطع من الفيلم الذي يتناول هذا الواقع والذي هو مخطط ومبني وفقا لقوانين الفن. ان تحريك نفس الصور من المستوى الأصلي للموضوع الى مستواه الواصف أو الاصطناعي métaniveau («لقطة عن اللقطة») يولد حالة سيميائية معقدة يكمن معناها في نوع من الرغبة بارباك المتفرج ودفعه الى الاحساس العنيف «بصنعة» كل مايراه، الرغبة في استثارة عطش هذا المتفرج لرؤية الاشياء البسيطة الصادقة، العلاقات البسيطة الصادقة والقيم التي لاتشكل علامات لشيء ما. ووسط هذا العالم دائم الحركة ـ كل شيء فيه يمتلك وجهه الآخر، حتى الموت ـ تطل الحياة الطبيعية «اللاممُثّلة» من خلال مشهد دفن الممثل. صُوّر هذا المشهد بالابيض والاسود على عكس اللقطات الملونة التي تعود الى كلا المستويين (احداث الحياة من جهة وصيغتها السينمائية من جهة أخرى)؛ انها الحياة ذاتها، فاجأها المخرج ولم يقم باعادة بنائها؛ مشهد حي وواقعي تماما، باغتت الكاميرا كل شخصياته وبالتالي احتفظت هذه الشخصيات بصدقها. الا ان التضايف يتعقد هنا ايضا: الكاميرا تتراجع، يتضح فجأة ان مااعتقدناه جزءا من الواقع لم يكن الا سينما داخل السينما، ولا نلبث ان نرى حدود الشاشة ثم الصالة حيث نلتقي كل الشخصيات التي سبق وشاهدناها على الشاشة وهي تتناقش حول تحويل هذه الاحداث الى فيلم. يبدو هنا ان التناقض قد زال تماما: كل مارأيناه تمثيل، والتفريع الثنائي (او التمايز الثنائي dichotomie) «فيلم بالالوان ـ فيلم بالابيض والاسود» يفقد معناه الآن. . لكن هذا غير صحيح، فالفيلم بالابيض والاسود، بالرغم من استعماله كسينما داخل السينما، يظل فيلما وثائقيا وليس ممثّلا (روائيا)، انه يمثل الحياة البسيطة والواقع الخام على هذه الخلفية المشوشة حيث يتداخل التمثيل بالواقع الذي يغدو هو ذاته تمثيلا. وليس من قبيل الصدفة ان نسمع في هذا المقطع بالذات، انسانا من خارج الفيلم ـ وهو احد المتفرجين ـ يعلق قائلا ان الفنان المتوفى كان في حياته اسطورة حقيقية، ميثولوجيا حقيقية؛

ويصل الى حد التساؤل عن حقيقية وجود انسان كهذا. هذا القول بالذات يغدو (مع الانطباعات التي ترتسم على وجه قائله) بمثابة الواقع القائم خارج اطار النص، والذي يكون معادله، اي دلالة الفيلم signification، كامل النص السينمائي المركب؛ ولولا ذلك لأصبح الفيلم شيئا يتأرجح بين تجربة مخبرية حول سيميائية السينما وبين الفضح المثير لحياة نجوم السينما الشخصية من نوع فيلم «حياة خاصة» للوي مال(*) Louis Malle.

ويأخذ الحل الذي اعتمده أ. تاركوفسكي A. Tarkovski من وجهة النظر هذه، اهمية بارزة: لقد بنى فيلمه «اندريه روبليف» André Roublev بطريقة فنية مبتكرة تفاجىء المتفرج وفي نفس الوقت تبدو له طبيعية جدا؛ كل مايتعلق بميدان «الحياة» جاء بالابيض والاسود. ولاجديد في ذلك بل على العكس نحن امام حل يبدو من الوجهة السينمائية، محايدا تماما. لكن فجأة وفي نهاية الفيلم يستعرض تاركوفسكي مجموعة من رسوم روبليف الجدارية ذات الغنى اللوني الفائق، يجعلنا عبرها نعيش النهاية بكثير من الحدة والتركيز، كما يعيدنا - وهذا هو الاهم - الى الفيلم بأكمله اذ يقدم بديلا للخيار الابيض والاسود مشيرا بذلك الى دلالية signifiance هذا الخيار.

وهكذا يتوضح لنا ان طموح السينما للالتصاق بالواقع والذوبان فيه من جهة ورغبتها في اظهار خصوصيتها كسينما واصطلاحية لغتها، والتأكيد على سيادة الفن في عالمها الخاص من جهة اخرى هما عدوان يعتمد احدهما على الآخر كقطبي المغناطيس الشمالي والجنوبي يوجدان سوية ويولّدان حقل التوتر البنيوي الذي يتحرك فيه مجمل التاريخ الحقيقي للسينما. ان اختلاف الآراء الذي ظهر بين دزيغا فيرتوف وايزنشتين، والنقاشات حول السينما «النثرية» والسينما «الشعرية» في تاريخ السينما السوفييتية في العشرينات والثلاثينات، والجدل المعروف حول الواقعية الايطالية الجديدة، وكتابات اندريه بازان(**) A. Bazin عن الصراع بين المونتاج و «الايمان بالواقع» التي ارست اسس

---

* مخرج فرنسي ولد عام ١٩٣٢، كان من مجموعة سينمائيي الموجة الجديدة الفرنسية وبالرغم من أنه لم يقدم اعمالاً بالغة الاهمية في تاريخ السينما الا انه حاول التنويع في أعماله التي كان أهمها: «مصعد الى المحرقة» ١٩٥٨، «العشاق» ١٩٦٠، «زازي في الميترو» ١٩٦٢ «حياة خاصة» ١٩٦٣

(المترجم)

** اهم النقاد السينمائيين الفرنسيين بعد الحرب الثانية. الاب الروحي للموجة الجديدة الفرنسية ومؤسس مجلة «كراسات السينما» مع دانييل - فالكروز عام ١٩٥٢ توفي عام ١٩٥٨ في أوج شبابه (٤٠ عاماً) اهم مؤلفاته: «اورسون ويلز» ١٩٥٠، «ماهي السينما» في اربعة اجزاء.

(المترجم)

«الموجـة الجـديدة» الفـرنـسية، كل ذلـك آكد وسيؤكد قوانين الحركة الاهتزازية للفن السينمائي في حقل التوتر البنيوي الذي يولده هذان القطبان. ومن الاهمية بمكان، في هذا الخصوص، ان نلاحظ كيف اتجهت الواقعية الايطالية الجديدة، في نضالها ضد فيلم الانتاج الضخم، نحو التطابق بين الفن والواقع القائم خارج اطار الفن extra-artistique. كل وسـائلهـا الاسلوبية الفـاعلة كانت دومـاً حالات «رفض»: رفض البطل المقولب والمواضيع السينمائية السائدة؛ رفض الممثلين المحترفين و «نظام النجوم» (او النجومية) star systeme؛ رفض المـونتـاج والسينـاريو «الحـديدي» والحـوار «الجـاهز» والموسيقى التصويرية. الا ان هذا المذهب أو التقليد الشعري poétique الجديد والقائم على الرفض لاتـظهـر فعاليته الا أمام خلفية تقاليد سينمائية سائدة من نوع آخر، فلولا وجود سينما الملاحم التاريخية وأفلمة الاوبرات وافلام رعاة البقر و «نجوم هوليود» لفقد هذا التقليد جزءا كبيراً من دلالته الفنية. لقد اضطلع بدور محدد لعبه في ميدان يقع خارج دائرة الفن، باعتباره «صرخة الحقيقة»، الحقيقة بأي ثمن، الحقيقة كشرط من شروط الحياة لا كوسيلة لبلوغ اهـداف عابـرة. ولم يستطع الفن ان ينجح في اداء هذا الدور الا بالقدر الذي استوعب فيه المتفرج لغته الخاصة كلغة صارمة لاتقبل المساومة. ومما يكسب هذا الامر دلالة اضافية ذلك الانعطاف المفاجىء الذي قامت به الواقعية الجديدة وهي في ذروة «الرفض» وقمة الانتصار، عندما اعادت الاعتبار للاصطلاحية المخربة (بتشديد وفتح الراء). ان سعي فيلليني لتقديم «فيلم واصف» métafilm، فيلم عن الفيلم يحلل مفهوم الحقيقـة ذاتـه (فيلم ثمانية ونصف)؛ وكـذلـك محاولة جيرمي Germi ربط لغة التمثيل السينمائي بفن الكوميديا ديللارت commedia dell' arte الذي يعتبر واحدا من التقاليد الـوطنية الايطالية الـراسخـة، ـ يكتسبـان هنـا دلالـة كبـيرة. وتعتبر سيرورة المخرج لوتشينـوفيسكونتي ذات اهمية خاصة في هذا الميدان، ذلك أن أعماله تميزت كلها بغلبة المنظّر على الفنان. ففي عام ١٩٤٨ قدم فيسكونتي فيلمه الشهير «الارض تهتز»، واحدا من اكثر التجسيدات مبدئية للتقاليد الشعرية للواقعية الجديدة. كل شيء في هذا الفيلم بدءا من اعتـماده اللهجه الصقلية صعبة الفهم حتى بالنسبة للمتفرج الايطالي، والتي تركت عمـدا دون ترجمـة (ان يكـون الفيلم غير مفهـوم ويكسب ثقـة المتفرج المطلقة بمصداقيته واصالته الوثائقية خير من ان يكون مفهوما ومدعاة للشك بسبب نزعته «الفنية الشكلية»)، وصولا الى اختياره للشخصيات والموضوع الفني وبنية القصة السينمائية، كل ذلك كان احتجاجا ضد «صنعة الفن». الا ان فيسكونتي لم يلبث ان قدم فيلم «سينسو» senso عام ١٩٥٣ «سينســو» فيلم قابل للجدل على الصعيد الاخراجي لكن اهميته

الفـائقـة تكمن في فكرته . تعود احداثه الى عام ١٨٦٦ اثناء انتفاضة البندقية وحرب التحرير ضد النمسا. يبدأ الفيلم على خلفية موسيقية لفيردي حيث تنقلنا الكاميرا الى خشبة مسرح البندقية، مسـرح «الفينيس» La Fenice الذي يشهد عرض اوبرا «التروفيري» Le Trouvére. ان موسيقى فيردي بهالتها البطولية الوطنية تتحول بشكل واضح الى نظام علامـات تأخـذ فيه شخصيات الابـطال والمـوضوع التاريخي شكلا مرمزا. عمل يثير الاستغراب بمسرحيته ونزعته الدرامية الغنائية الواضحة (اذ تتالى فيه مشاهد الحب والغيرة والخيانة والموت)، يثير الاستغراب بمؤثراته السينوغرافية البدائية وتقليدية اخراجه، هذا اذا انتزعناه من سياقه الخاص، الا ان ذلك كله يأخذ معنى آخر عندما نعيد الفيلم الى سياق التطور العام للفن ونقارنه بفيلم «الارض تهتز». في الواقع لابد من توفر قدر كبير من الثقافة للتوصل الى ادراك وفهم فن الحقيقة العارية هذا الذي يهدف الى التحرر من كل النماذج السائدة للاصطلاحية الفنية؛ انه فن ديموقراطي بافكاره لكن لغته الخاصة تجعل منه فنا ذهنيا الى درجة تدخل الضجر الى نفس المتفرج غير المتمرس. والنضـال ضد هذا الموقف يقودنا الى اعادة الاعتبار للغة فنية ذات صفة بدائية وتقليدية مُتَعَمَّدة، لكن قريبة من المتفرج. في ايطاليا مثلا نلاحظ ان نظام الاصطلاحات التقليدي لفني الكوميديا ديللارت والاوبرا يظل مفهوما وقريبا من المتفرج العادي. والسينما بدورها اخذت تتجه، بعد ان بلغت ذروة الطبيعية، نحو البساطة البدائية والاصطلاحية للغات التي يعرفها المتفرج منذ طفولته.

من المعـروف عن افلام جيرمي («المخدوعة المهجورة»، وخصوصا «طلاق على الطريقة الايطالية») انها تصدم المتفرج بقسوتها و«تهكمها الاسود»؛ الا ان الدارس لهذه الافلام لابد ان يسترجع الى ذهنه لغة المسرح الايطالي التقليدي وعلى الخصوص لغتي مسرح العـرائس والكوميديا ديللارت، لابد ان يغوص في عالمهما الخاص ليكتشف ان الموت قد يكون مشهدا كوميديا والجريمة مهزلة تامة والالم محاكاة ساخرة هازلة. ان قساوة المسرح الشعبي الايطالي (وليس الايطالي فقط) ترتبط ارتبـاطـا عضـويا بخاصيته الاصطلاحية، هذه الاصطلاحية تظل ماثلة ابدا في ذهن المتفرج الذي لاينسى ان مايراه ليس الا مجموعة من العرائس والاقنعة ولاينظر الى موتها او معاناتها، نجاحها او اخفاقها كما ينظر الى موت ومعاناة اشخاص حقيقيين بل يعيش كل ذلك بذهنية المشارك في احتفال كرنفالي تنكري. ولو كان جيرمي يريدنا ان نتعرف في افلامه على كائنات بشرية حقيقية لكـانت افلامه مريرة السخرية بشكل لايحتمل؛ الا انه عندما ينقل، بلغة التهريج، مضمونا قد يكون اعتياديا بالنسبة لفيلم واقعي جديد يتناول نقدا اجتماعيا انسانيا، فهو

انها يدعونا لان نرى خلف ابطاله مجموعة من العرائس والاقنعة الكرنفالية لا اكثر. ولابد ان اللسان المستخدم في افلامه، ذلك اللسان العامي الماجن والملون، يوفر امكانيات في النقد الاجتماعي لاتقل مقدرة عن تلك التي يوفرها الاسلوب الآخر الاكثر قربا من المتفرج المثقف، الاسلوب الذي يعود الى افكار عصر النهضة الاوروبي، والقائم على تأكيد ذاتية الممثل وأنْسَنَة المؤلف وخشبة المسرح. في بيياس Paillasse يقوم ليون كافالو Léon Cavallo بنقل اقصوصة تهريجية متداوَلة الى لغة المسرح الأَنسي، اما جيرمي فانه يفعل العكس: انه يتحدث عن اهم قضايا عصرنا بلسان مهرج.

فيسكونتي يختار تقاليد اخرى وطنية ديموقراطية: انها تقاليد الاوبرا. ولن تتوضح فكرة فيلم «سينسو» الا بعلاقتها مع هذه التقاليد من جهة، ومع اللغة الفنية لفيلم «الارض تهتز» من جهة أخرى.

وهكذا فإن الاحساس بالواقع، الشعور بالتشابه مع الحياة ـ وبدونهما لا وجود لفن سينمائي ـ ليسا بالأمر البسيط الذي يصل بالحس المباشر؛ الاحساس بالواقع هو ركن جوهري من الكل الفني المُرَكَّب يُكْتَسَبُ عبر علاقات متعددة ومتنوعة مع التجربة الفنية والثقافية للمجموعة البشرية.

٢ ■

حول مسألة اللقطة

يتميز عالم السينما بقربه الشديد من المظهر المرئي للحياة. . أما الوهم بالواقع فهو، كما رأينا، خاصيته الثابتة. بيد أن هذا العالم يمتلك سمة أخرى تعتبر غريبة الى حد ما: ان السينما، في جميع الحالات، لاتقوم باعادة عرض الواقع في تكامله بل تتناول فقط جزءا منه، تقتطعه بحجم الشاشة. في السينما يقسم العالم الموضوعي الى حقلين: حقل الاشياء المرئية، وحقل الاشياء اللامرئية. وما ان تتوجه عين الكاميرا نحو شيء ما حتى يولد التساؤل ليس فقط حول ماتراه هذه العين ولكن ايضا حول مايبقى بعيدا عنها وغير موجود بالنسبة لها. وبالتالي فان بنية العالم القائم خارج حدود الشاشة تطرح نفسها كقضية جوهرية بالنسبة للسينما. ان عالم الشاشة هو على الدوام جزء من عالم آخر، وهذا مايحدد الخصائص الاساسية للسينما كفن قائم بذاته. وليس من قبيل الصدفة ان يقترح فنان مثل كوليشوف«*» Kouléchov في احد اعماله المخصصة للممارسة السينمائية، وسيلة لترويض القدرة على الرؤية وذلك بأن يقوم المرء بمراقبة الموضوع المراد تصويره من خلال نافذة

* ليف كوليشوف: سينمائي سوفييتي ولد عام ١٨٩٩ مؤسس السينما السوفييتية مع ندّه دزيغا فيرتوف. اعتبر المونتاج الوسيلة الاساسية للتعبير السينمائي. عمل مصوراً لاخبار الجيش الاحمر، ثم استاذاً في معهد السينما. اسس «المختبر التجريبي» حيث حقق افلاماً «بدون شريط»، اي مجموعة من الصور الفوتوغرافية

مستطيلة يقتطعها في قطعة من الورق الاسود بأبعاد تتناسب وأبعاد الصورة السينمائية.
عندها سيتوضح الفرق الاساسي بين عالم الحياة المرئي وعالم الشاشة المرئي؛ فالأول غير مجزأ (انه مستمر). واذا كانت الأذن تقوم بتقطيع الكلام المسموع الى كلمات فان العين ترى العالم «كقطعة واحدة». ان عالم السينما هو عالمنا المرئي ذاته لكن مضافا اليه عنصر التجـزئـة (اللااستمرارية). عالم مقطع الى اجزاء متفرقة، يكتسب فيه كل منها بعض الاستقلالية (مما يتيح عددا كبيرا من التآلفات والتركيبات لانجدها في عالم الواقع): هكذا يصبح العالم الذي نطلق عليه اسم العالم الفني المرئي.

يسمح عالم الفيلم المجزأ الى لقطات(*) بعزل أية جزئية، وتكتسب اللقطة نفس القدر من الحرية التي تتمتع بها الكلمة: يمكن فصل لقطة ما عن سياقها وتسليط الضوء عليها، وتركيبها مع لقطات أخرى وفق قوانين الربط والتجاور الدلالية (السيمانتيكية) وغير العادية، واستعمالها بمعنى استعاري sens figuré، مجازي métaphorique، او كنائي métonymique

تأخـذ اللقـطة، اذا نظرنـا اليهـا كوحـدة منفصلة، معنى مزدوجا: انها تدخل اللااستمرارية والتقطيع والوزن la mesure الى الزمان والمكان السينمائيين. وبما ان قياس هذين المفهومين يتم، في الفيلم، بوحدة قياسية واحدة (اللقطة) فانهما يصبحان قابلين للاستبدال. بمقدرونا، انطلاقاً من اي شيء مرئي يمتلك في الواقع امتدادا مكانيا، ان نصوغه في السينما كسلسلة زمانية، وذلك عن طريق تجزئته الى لقطات ومن ثم ترتيب تتابع هذه اللقطات.

والسينما هي الوحيدة، من بين انواع الفنون التي تتعامل مع صور مرئية، القادرة على بناء شخصية انسانية على شكل جملة منظمة زمانيا. ان دراسة سيكولوجية الادراك

الثابتة استخدم فيها كل امكانات الميزانسين معتمدا ممثلين مختصين بالسينما وحدها وليس بالمسرح، «نماذج حية» حسب تعبيره. هو صاحب التجربة الشهيرة حول اهمية المونتاج ودوره الخلاق والتي سيأتي ذكرها بالتفصيل في موقع آخر من هذا الكتاب

(المترجم)

* اللقطة plan هي «الوحدة الفيلمية الصغرى». الجزء من الشريط الفيلمي الذي يصور بين لحظة تشغيل الكاميرا ولحظة ايقافها التالية مهما كان مضمونه. تغيير اللقطة يعني غالباً نقل مكان الكاميرا. اللقطات تنتظم في مشاهد scènes، والمشاهد في فصول séquences وقد استخدمنا احياناً لترجمة séquence كلمة تعاقب او تتابع او متتالية عندما فرض السياق ذلك.

(المترجم)

الحسي في فني الرسم والنحت تبين ان النظر يقوم، هنا ايضا، باستعراض النص الفني خالقا بذلك نوعا من تعاقب «القراءة»؛ الا ان ترتيب اللقطات في السينما يأتي الى هذه العملية بشيء جديد كل الجدة. اولا: يثبّت ترتيب القراءة بشكل قسري ووحيد المعنى، وبهذا تنشأ قواعد التركيب النحوي syntaxe؛ ثانيا: لايخضع هذا الترتيب لقوانين الآلية السيكوفيزيولوجية ايا كانت بل لأصول واهداف الفكرة الفنية، ولقوانين لغة الجنس الفني المعين.

احد العناصر الاساسية لمفهوم اللقطة هو تحديد المكان الفني. وقبل اعطاء تعريف واسع لهذا المفهوم يمكننا ان نثبت ماهو اكثر جوهرية: في سبيل نقل صورة مرئية ومتحركة للواقع تقوم السينما بتجزئته الى شرائح. ويرتدي هذا التقطيع مظاهر متعددة: فهو بالنسبة لخالق الفيلم تقطيع (وترتيب) الى لقطات منفردة لاتلبث، عند عرض الفيلم، ان تتحد ويذوب بعضهـا مع البعض الآخر على غرار مايحدث عند تلاوة الشعر حيث تتداخل التفعيلات les pieds المنفردة وتتحد في كلمات (التفعيلة le pied هي وحدة قياسية للبيت الشعري يصعب على المستمع العادي ان يميزها كوحدة منفصلة)؛ اما المتفرج فيرى فيها تعاقبا لأجزاء من الصورة تبدو وكأنها تذوب في كل واحد على الرغم من بعض التغيرات التي تحدث داخل اللقطة الواحدة.

تُعرّف حدود اللقطة غالبا على انها الموضع الذي يلصق فيه المخرج حدثا مصورا مع حدث آخر. هذا ماأراد تأكيده ايزنشتين الشاب عندما كتب: «.. وتبدو اللقطة بمثابة خلية للمونتاج»(*). ثم: «لو أردنا ايجاد قرين للمونتاج لتوجب علينا مقارنة ذلك الصف من المقاطع قيد المنتجة، اي اللقطات، بسلسلة الانفجارات التي تحدث في قلب محرك الاحتراق الداخلي والتي تتضاعف في دينامية مونتاجية، دينامية «الدفعات» للسيارة او التراكتور المتحرك»(**).

ولكن مهما بلغت اهمية المونتاج (وسنعود لموضوعه في فصل لاحق) فان من المبالغة بمكـان ان نرى حدود اللقـطة تتوقف عند نقاط الوصل بينها وبين لقطة اخرى. من الاصح القول ان تطور المونتاج قد أنار مفهوم اللقطة واكسبه وضوحاً اكثر، كما بين ذلك الجانب المتواري والموجود دائما في اي فيلم فني.

---

* سيرغي ايزنشتين، الاعمال المختارة في ستة أجزاء، الجزء الثاني، M, «Iskousstvo» 1964 p 290
كل اقوال ايزنشتين الواردة في هذا الكتاب اخذت من هذه الطبعة.

** المرجع السابق ص ٢٩١

بامكاننا الآن اجراء مقارنة بين الشكل الذي يأخذه جريان الاحداث في الواقع وعلى الشاشة، فعلى الرغم من تماثلهما الصارخ والجلي لن يخفى تباينهما عن ادراك اي متفرج يقظ: ان تتابع الاحداث في الواقع يتم في سيل مستمر غير منقطع، بينما يشكل الحدث على الشاشة - حتى بالاستغناء عن المونتاج - مايشبه سلسلة من التكثيفات تتخللها مجموعة من الفراغات تُملأ باحداث هي حلقات اتصال actions- couples. ومنذ الآن نكتشف ان الواقع السينمائي او الحياة في السينما تختلف عن الحياة الواقعية في كونها تمثل سلسلة مكروية من «القطع المتجاورة» (ايزنشتين). الا ان التقطيع لايتوقف هنا: ثمة شبكة كاملة من التأويلات تتدخل لتنضاف الى مانراه. وادراكنا اننا امام قصة فنية يقودنا لامحالة الى تقطيع سيل الانطباعات المرئية الى عناصر دالة.

فلنسمح لانفسنا بمقارنة اخرى: اذا اخذنا عبارة لغوية وقمنا بتسجيلها صوتيا على شريط مغناطيسي ثم بنسخها كتابيا على الورق، سنلاحظ ان مادة الشريط تتألف من مجموعة من البدائل او التنويعات للفونيمات (المستصوتات الكلامية phonèmes). صحيح انه يمكن ادراك كل فونيم على حدة الا ان حدود كل من هذه الفونيمات تظل مختلطة غير واضحة (ودراسة التسجيل البياني لذبذبات الكلام تكفي لاقناعنا بذلك اذ تظهر استحالة تمييز الحد الفاصل بين نهاية الفونيم وبداية الفونيم التالي). بيد ان الامر يختلف تماما مع الجملة المكتوبة: هنا تبدو الحدود الفاصلة بين الحروف جلية واضحة، ويتدخل وعي المتفرج ليضيف على «الشريط المغناطيسي» للصور التي تتالى على الشاشة شبكة من التأويلات الذهنية. ولم تتوضح حقيقة هذا التقطيع الفني الملازم للسينما الا بعد ان تفهم المرء بفضل اعمال مجموعة من العاملين والمنظرين في حقل السينما، دلالية المونتاج ومعناه. ولعبت السينما السوفييتية في العشرينات دورا ذا اهمية خاصة في هذا الميدان.

يمكن ايضا مقارنة التقطيع الفني (الديكوباج)(*) الطبيعي للقصة السينمائية الى اجزاء بالتقطيع الفني لنص الميزانسين في المسرح. فالنص المسرحي يقسم الى مقاطع (الفصول) تفصل فيما بينها الاستراحات وانسدال الستارة. هنا يبدو التقطيع واضحا كل الوضوح ويُدَل عليه بمجموعة من الانقطاعات في الزمن الفني. ومنذ ان تحررت السينما من اللغة المسرحية وأوجدت لغتها الخاصة باتت لاتعرف هذا النوع من التقطيع

(*) الديكوباج اهم مراحل تقنية الكتابة السينمائية. وهي مرحلة صياغة الفيلم مسبقاً على الورق مع كل الايضاحات التقنية والفنية، وكذلك ترقيم اللقطات، والحوار او التعليق.

(المترجم)

(الاستثناء الوحيد هو تقطيع النص السينمائي الى «حلقات» او «مقاطع» episodes ؛ وحتى لو تم عرض هذه الحلقات في تتابع ما فان مجموعة اللوحات - العناوين المكتوبة والمكررة في بداية كل منها تشكل وقفة زمنية في القصة الفنية شبيهة بالاستراحة بين فصول المسرحية). بيد ان نص المسرحية لايقسم فقط الى فصول بل ايضا الى مشاهد scénes ، والانتقال من مشهد الى آخر يتم دون قفزات وبشيء من الاستمرارية بحيث يحافظ على مظهر التشابه مع جريان الاحداث الواقعية. كل مشهد جديد يأتي ليهب تكثيفا للحدث الذي يشكل كلاً منظما يتمتع بحدود بنيوية واضحة. واذا كان التعبير عن تلك الحدود يتم، على خشبة المسرح، فقط عبر هبوط حدة التوتر في سير الحدث، او عبر الانتقال الى حدث جديد الخ. (اي انها هنا تتم في صيغ مضمونية) فان الامر يختلف كل الاختلاف بالنسبة لنص المسرحية المطبوع (هذا النص المكتوب يشكل بالنسبة للمسرحية نوعا من النص الواصف Métatexte ؛ نوعا من الوصف الكلمي لحدث غير كلمي) اذ تُفصَل المشاهد بعضها عن بعض كتابيا بواسطة الطباعة: الفراغات البيضاء، العناوين الخ..

هنا يتجلى وبوضوح ذلك التماثل مع ديكوباج القصة السينمائية. فالحياة المُمَثّلة (اذا نظرنا اليها من الجانب الذي يهمنا) تتميز عن الحياة الحقيقية بتقطيعها الايقاعي. هذا التقطيع الايقاعي هو الاساس لتقسيم النص السينمائي الى لقطات. وهو في نفس الوقت تقطيع متوار وتلقائي. وعندما اخذت السينما في اعتماد المونتاج اساسا للغتها الفنية، عندها فقط اصبح الديكوباج الى لقطات عنصرا يُستعمل بوعي، ولايمكن لمبدع الفيلم بدونه ان يقيم اتصاله مع الجمهور ولا لهذا الاخير ان ينظم ادراكه للعمل السينمائي. غير ان الدور الذي يلعبه المونتاج في «اللغة السينمائية» يأخذ اهمية كبرى تضطرنا للتوقف عنده فيما بعد بصورة خاصة.

وهكذا ترتسم حدود اللقطة في سلم الزمان، اذ تنفصل عن اللقطة التي تسبقها وتلك التي تليها. وعندما يتم التحام هذه اللقطات بعضها ببعض يتولد مؤثر من نوع خاص يعتبر بالتحديد من مميزات السينما وتأثير المونتاج. الا ان اللقطة ليست بأي حال مفهوما سكونيا، وهي ليست ابدا ذلك التوليف البسيط لصورة جامدة واخرى تليها لاتقل عنها جمودا. لهذا السبب لايمكن المطابقة بين اللقطة والصورة الفوتوغرافية المنفردة، تلك «الصورة الصغيرة» - الكادر - المطبوعة على شريط الفيلم. اللقطة هي ظاهرة دينامية، انها تسمح بالحركة داخل حدودها، وهذه الحركة قد تكون ذات اهمية عالية في بعض الاحيان.

بامكاننا اعطاء اللقطة تعريفات عدة: «وحدة مونتاج صغرى»، «وحدة تكوين

اساسية في القصة السينمائية»، «مجموعة العناصر الداخلية للقطة»، «وحدة الدلالة السينمائية». بامكاننا ايضا الاشارة الى ان دينامية العناصر داخل اللقطة يجب ألا تتجاوز حدودا معينة كي لاتتداخل هذه اللقطة مع لقطة اخرى جديدة. كما يمكن السعي، من جهة اخرى، الى تحديد العلاقة المسموح بها بين مايتغير وماهو ثابت داخل حدود اللقطة نفسها. لكل من هذه التعاريف مآخذه، وسنجد ضده اعتراضات عديدة ومشروعة. ان كلا منها ينير لنا جانبا من مفهوم اللقطة لكنه يظل قاصراً عن الاحاطة التامة بهذا المفهوم.

قد يكون اجتماع القولين التاليين: «اللقطة هي احد المفاهيم الجوهرية في اللغة السينمائية» و «ان ايجاد تعريف دقيق للقطة يخلق صعوبات أكيدة» عاملا مثبطا للعزائم، ولكن لابأس هنا من التذكير بأن علما كعلم اللغات (الالسنية) Linguistique وهو علم بلغ درجة عالية من التطور، يجد نفسه اليوم في وضع مماثل، وانه سيؤكد صحة اقوالنا تلك اذا استبدلنا «اللقطة» بـ «الكلمة». وليس من قبيل الصدفة ان نلقى هذا التطابق اذ أن طبيعة العناصر البنيوية الاساسية لاتتوضح بعبر وصف وتبيان ماديتها السكونية وانما عبر ربطها في علاقات وظائفية مع الكل. ان كشف وظائف اللقطة هو الذي يعطينا التعريف الاكمل لها. واحد الوظائف الرئيسية المقطة هي كونها حاملة دلالة؛ فكما هي الحال بالنسبة لكل لسان اذ نصادف دلالات خاصة بالفونيمات (دلالات فونولوجية phonologigues)(*)، واخرى خاصة بالمورفيمات(**) morphèmes (دلالات نحوية، قواعدية grammaticales) وثالثة خاصة بالكلمات (دلالات مفرداتية او معجمية، كذلك لاتعتبر اللقطة؛ الحامل الوحيد للدلالات السينمائية. للدلالات ايضا وحدات اصغر: تفاصيل اللقطة، ووحدات اكبر: الفصول او تتابع المشاهد les séquences. الا ان اللقطة - وهنا يبرز من جديد التماثل مع الكلمة - تأخذ في تدرج المعاني هذا، دور الحامل الاساسي للدلالات في اللغة السينمائية. فالعلاقة الدلالية (السيمانتيكية) (علاقة العلامة بالموضوع الذي تحل محله) تبدو فيها على اوضح صورها.

لكن اللقطة السينمائية لاتتحدد فقط في الاستمرارية الزمانية. للقطة ايضا حدودها المكانية. هذه الحدود هي، بالنسبة للسينمائي، حواف شريط الفيلم، وبالنسبة للمتفرج اطار الشاشة. ويبدو كما لو ان كل ماهو خارج هذه الحدود لاوجود له والمكان في اللقطة

* الفونولوجيا: هي دراسة اللفظ الوظيفي - المترجم -

** المورفيم او المستفرد او الاداة او الكليمة: حاصل اجتماع عدد من الفونيمات لتشكل العنصر الدال الاصغرى المحمل بالمعنى. - المترجم -

يمتلك سلسلة من الخصائص الغامضة الخفية؛ ولاشك ان اعتيادنا السينما هو وحده الذي يمنعنا من ملاحظة مدى التحول الذي ينال العالم المألوف المرئي عندما تنضغط لانهائيته التي لاتعرف الحدود لتحتل تلك المساحة المستطيلة المستوية للشاشة السينمائية. ان رؤية يد بشرية في لقطة كبيرة gros plan وهي تحتل مساحة الشاشة باكملها لن تجعلنا نقول ابداً: «انها يد عملاق، انها يد ضخمة». فالحجم في هذه الحالة لايعني الابعاد، انه يؤكد فقط الاهمية والمكانة التي تحتلها هذه الجزئية (او هذا التفصيل). ان الولوج الى عالم السينما يتطلب، بصورة عامة، اتخاذ موقف خاص كل الخصوصية تجاه ابعاد الاشياء فعندما نرى على الواقع منزلين لايتجاوز ارتفاع احدهما ١٠ سنتميترات بينما يصل الآخر الى ارتفاع ٥ أمتار لن نقول بالتأكيد «هذا نفس المنزل» حتى ولو كان لهما نفس المظهر. كذلك عندما يتعلق الامر لا بالمنازل الحقيقية بل بصورها الفوتوغرافية نجد امامنا، في حالة اختلاف الحجوم، نفس الكليشيه مكبرة بنسب متفاوتة. لكن لو عرضنا فيلما سينمائيا على عدد من الشاشات متفاوتة الابعاد (المساحات) لن يدفعنا هذا التفاوت للقول اننا امام بديلات متباينة لكل لقطة. اللقطة تظل نفسها مهما تغيرت ابعاد الشاشة التي تعرض عليها. انه امر جدير بالملاحظة، سيما وان التباين، على مستوى الاحساس المباشر، هو بالطبع كبير جدا يذكر ايزنشتين في احد مؤلفاته ان السينمائيين السوفييت، اثناء احدى جولاتهم خارج الاتحاد السوفييتي في العشرينات، ذهلوا وهم يشاهدون افلامهم تعرض على شاشات كانت وقتها اكبر مساحة من الشاشات السوفييتية. طبعا هناك حقيقة اننا هنا برفقة متفرجين هم انفسهم صناع الفيلم: يعرفون جيدا كل لقطة ويتذكرون الانطباع الذي خلقه عرض الفيلم على شاشات صغيرة نسبيا. اما المتفرج العادي فيتأقلم بسرعة مع ابعاد الشاشة، انه يحس فقط الحجم النسبي للاشياء التي يراها، حجمها بالنسبة لبعضها البعض وبالنسبة لحدود الشاشة لاحجمها المطلق. هذا الشكل من ادراك الابعاد على الشاشة يظهر بجلاء ان المساحة التي تقتطعها الشاشة (المكان على الشاشة) هي مساحة مفصولة عن فضاء العالم الواقعي الذي يحيط بها (المكان الواقعي المحيط).

وفي بحثنا عن مطابقة عالم الشاشة مع فضاء العالم الحقيقي المألوف (يعتبر الاول بالنسبة لنا موديلا modèle للثاني ويفقد معناه بالكامل بدون هذا الاعتبار) نأول تكبير او تصغير ابعاد شيء ما على الشاشة (نتيجة لتغيير مسافة اللقطة) على انه زيادة او نقصان بعد الشيء عن المراقب، اي عن المتفرج. هذا التفسير مهم جدا وسنتناوله بتفصيل اكثر عند تعرضنا لمفهوم مسافة اللقطة ولوجهة النظر الفنية le point de vue artistique في

السينما. مايهمنا الآن هو جانب آخر: عندما نرى، في الواقع، شيئا مايتقدم نحونا بسرعة، فاننا نراه بأكمله ولن تتدخل حدود الشاشة لتحجب عنا مثلا طرفه العلوى. كذلك فان تكبير شيء ما (عند اقتراب المراقب منه) لايؤدي، كما هي الحال على الشاشة، الى استبدال الكل بالجزء. ملاحظة مهمة اخرى: على الواقع يصبح الشيء كبيرا عند الاقتراب منه، اما افق الرؤية، او حقل رؤية المراقب فيضيق، بينما يتسع حقل الرؤية عند الابتعاد عنه. اما في السينما - وهنا نضع يدنا على احدى الخصائص الاساسية للغتها - فيشكل حقل الرؤية مقدارا ثابتا؛ مساحة الشاشة لايمكن ان تزداد ولا ان تنقص. ان خصوصية اللقطة الكبيرة في السينما تكمن في نمو تفصيل (جزئية) ما عند اقتراب الكاميرا منه بينما تظل المساحة المرئية ثابتة (وهو مايجعل اطراف الصورة «تقتطع» اجزاء من الموضوع المصور). هذا مايوضح اهمية حدود الصورة كمقولة تركيبية خاصة للمكان الفني في السينما.

بفضل هذه الخصوصية يمكن لتغيير حجم الموضوع (تغيير اللقطة) في السينما ان يعبر عن معان عديدة ومتنوعة تتجاوز معناه المكاني المباشر. ان المتفرج العادي، الذي لايلم باللغة السينمائية ولايتساءل عما قد تعنيه رؤية عين او وجه او يد بشرية تحتل الشاشة باكملها، لن يرى فيها الا عرضا لاجزاء متفرقة من الجسم الانساني، ولن يشعر ازاءها - مثله كمثل مشاهدي اللقطات الكبيرة الاوائل - الا بالنفور والذعر. لابأس هنا ان نورد واحدة من الذكريات التي نقلها المنظر السينمائي المعروف بيلابالاج Béla Balázs

بالاج: «حدثني احد اصدقائي القدامى، وهو من سكان موسكو، عن خادمته التي كانت قد تركت كولخوزها السيبيري منذ فترة وجيزة وجاءت الى موسكو. انها فتاة شابة وذكية ترددت على المدرسة لكنها - ولسبب اجهله - لم تكن قد رأت السينما في حياتها (حدث هذا

* بيلا بالاج Béla Balázs ولد عام ١٨٨٤ في زيجيد (هنغاريا) وتوفي في بودابست. منظر سينمائي ومسرحي، شاعر وكاتب درامي. أتم دراسة الفلسفة في بودابست، اشترك في ثورة المجالس في هنغاريا: استلم الدائرة الادبية في مفوضية الشعب للشؤون الثقافية (وكان لوكاتش وزيرها). ١٩١٩: يهرب الى فيينا. ١٩٢٦: يهاجر الى برلين حيث يتسلم رئاسة «رابطة المسرح العمالي الالمانية». ١٩٣١: يهاجر الى الاتحاد السوفييتي. ١٩٣٢ - ١٩٤٦: استاذ في المدرسة العليا للسينما في موسكو. ١٩٤٦: يعود الى هنغاريا.

مؤلفاته: «الرجل المرئي» - ١٩٢٤ - جوهر الفيلم l'esprit du film - ١٩٣٠ - «نظرية الفيلم» (١٩٣٨ في موسكو، ١٩٤٥ في المانيا)

- الترجمة الفرنسية -

منذ زمن بعيد). دفعها مستخدموها يوما الى احدى دور السينما وكانت تعرض فيلما كوميديا. لكنها عادت شاحبة اللون متجهمة. بادروها بالسؤال:

- حسنا، هل اعجبك مارأيت؟

كانت ماتزال تحت وطأة الانفعالات التي أثارتها في داخلها رؤية الفيلم. سكتت لحظة قبل ان تجيب:

- هذا فظيع. ثم انفجرت اخيراً تعبر عن سخطها:

- لاأدري كيف يسمح، هنا في موسكو، بعرض أشياء على هذه الدرجة من البشاعة.

- ومااالذي رأيته؟

- رأيت اناسا تناثرت اشلاؤهم. الرأس هنا والقدمان هناك واليدان في مكان ثالث.

كلنا يعلم ردود الافعال التي أثيرت عندما عرض غريفيث لاول مرة لقطات كبيرة في السينما، وظهرت على الشاشة رأس «مقطوعة» ضخمة تبتسم للجمهور. لقد دب الذعر في نفوس المشاهدين وساد الهرج والمرج قاعة العرض في هوليوود»(*).

هذه هي النتيجة عندما ينظر للمكان السينمائي على انه مكان واقعي. الفتاة التي تحدث عنها بيلا بالاج شاهدت فعلا عيونا ورؤوسا وارجلا مقطوعة. ان التشابه الكبير بين مظهر الاشياء الحقيقي وصورها على الشاشة يجعل من المنطقي تماما الافتراض بان الصورة المرئية للشيء كانت تدل هنا، كما في الواقع، على الشيء ذاته. في هذه الحالة لايمكن للقطة كبيرة ليد على الشاشة ان تعني اكثر من يد مقطوعة حقا. ونتوصل بذلك الى نتيجة جوهرية: عند تحويل المكان اللانهائي الى لقطة سينمائية تصبح صور الاشياء (تجسيدها سينمائياً) علامات، وتستطيع ان تدل على اكثر مما يدل عليه مظهرها الخارجي المرئي والمباشر. سنعود فيما بعد للبحث في مايمكن ان تعنيه اللقطة العامة (او البعيدة) واللقطة الكبيرة (او القريبة)، اما مايهمنا الآن فهو قابلية هذه اللقطات على التحول الى علامات اصطلاحية والانتقال من صور بسيطة للواقع الى مفردات للغة السينمائية.

لكن الخاصية الاصطلاحية للتجسيد السينمائي، (وهذا مايسمح بتحميل هذا التجسيد بالمضمون)، لاتتعين فقط بحدود مستطيل الشاشة. فالعالم المجسد ثلاثي

---

* بيلا بالاج «السينما فن جديد، نشأته وتطوره». موسكو، منشورات دار التقدم ١٩٦٨ ص ٥٠ - ٥١.
تعرض ايفور مونتاغو في كتابه «عالم الفيلم» لنفس الموضوع حين قال: «عندما رأى المتفرجون اول فيلم استعمل اللقطات الكبيرة اعتقدوا انه يراد المزء بهم. كان ظهور كل من هذه اللقطات على الشاشة يترافق مع صراخ المشاهدين: «دعونا نرى القدمين».

الابعاد بينما لاتملك الشاشة الا بعدين فقط. وثنائية الأبعاد هذه للقطة السينمائية تخلق حدا ـ قيداً ـ اضافيا آخر.

ان الحدودية الثلاثية للقطة (المحيط: اطراف الشاشة، الانبساط: المساحة المستوية، التعاقب: اللقطة السابقة واللقطة اللاحقة) يجعل منها وحدة بنيوية منفصلة. وتندمج اللقطة في مجمل الفيلم محتفظة باستقلاليتها كعنصر حامل لدلالة خاصة. لكن انفرادية اللقطة هذه، مدعمة بالبنية الكلية للغة السينمائية، هي التي تولد تلك الحركة العكسية، ذلك الدفع نحو تجاوز استقلالية اللقطة بهدف ضمها الى وحدات معان اكثر تعقيدا، او تجزئتها الى عناصر دالة من مستوى ادنى.

ويتم التغلب على عزلة اللقطة في التعاقب الزمني بفضل المونتاج: ان نتيجة تتابع لقطتين ـ كما لاحظ منظرو السينما منذ العقد الثاني من هذا القرن ـ ليس حاصل جمعهما بقدر ما هو ذوبانهما في وحدة معنى (unité de sens) اكثر تعقيدا ومن مستوى اعلى.

ثم ان حصر المكان الفني وتحديده في اطار (كادر cadre) مادي يولد ايضا احساسا فنيا مركباً بالكل، خصوصا مع استخدام عمق الحقل (profondeur de champ) الذي اصبح بمثابة قانون السينما المعاصرة. وقد لوحظ منذ مدة طويلة، ان الحركة على الشاشة تخلق وهما بالتجسيم المكاني (خصوصا الحركة وفق محور عمودي على سطح الشاشة). وقد تحدث موكافروفسكي Mukavrovský ـ المنظر التشيكي ـ ومنذ الثلاثينات، عن الوظيفة المماثلة التي يؤديها الصوت ايضا في هذا الميدان. ان صوتا غير مترافق مع مصدره يعطي انطباعا بالتجسيم واقترح موكافروفسكي ان نظهر على الشاشة عربة مندفعة بسرعة فائقة نحو الجمهور بينما ينقل شريط الصوت المرافق وقع حوافر حصان لايرى على الشاشة. عندها سنحس تماما أن المكان الفني قد تجاوز سطح الشاشة واكتسب بعدا ثالثا.

وهكذا تبني اللغة السينمائية مفهوم اللقطة وتحاربه في نفس الوقت خالقة بذلك فيضا من الامكانات الجديدة للتعبير الفني.

■ ٣

عناصر ومستويات اللغة السينمائية

يقول فردينان دوسوسور Ferdinand de Saussure العالم اللغوي السويسري الشهير ومؤسس علم اللغة (الالسنية) البنيوي، في سياق تعريفه للآليات اللغوية mécanismes linguistiques ، أن اللسان يتألف من «تفارقات» و «توافقات» différences et combinaisons ومما لاشك فيه أن التوصل الى اكتشاف وشرح آلية التشابهات ressemblances والتفارقات قد فتح آفاقاً واسعة أمام علم اللغة (الألسنية) المعاصر ومكنه ليس فقط من فهم جوهر اللغة، تلك الظاهرة الاجتماعية بالغة التعقيد، بل أيضا من رسم صورة شاملة للاتصال وبناء نظرية عامة لأنظمة العلامات . وعندما نستعمل عبارة «السينما حاضرة» نحاول فهم ماهية لغتها الخاصة [illegible]

[illegible]

[illegible]

تقوم آلية التفارقات والتوافقات هذه بتحديد البنية الداخلية للغة السينمائية. كل صورة تمر على الشاشة هي علامة، أي أنها ذات دلالة وحاملة للمعلومات. الا ان تلك الدلالة يمكن ان تكون ذات طبيعة مزدوجة. فمن جهة تعيد الصور السينمائية عرض أشياء العالم الواقعي على الشاشة، وبين الأشياء الحقيقية وصورها على الشاشة تقوم علاقة دلالية (سيمانتيكية)، وتصبح الأشياء بمثابة دلالات للصور المعروضة، ومن جهة ثانية

يمكن للصور ذاتها أن تحوي عددا من الدلالات الاضافية وأحيانا اللامتوقعة، اذ بمقدور الاضاءة والمونتاج وتبديل اللقطات والتلاعب بالسرعة. الخ أن يمنح الأشياء المعروضة على الشاشة دلالات اضافية: رمزية symboliques ، مجازية métaphoriques أو كنائية métonymiques الخ.

اذا كان النوع الأول من هذه الدلالات يتواجد في لقطة منفردة فان الدلالات الاضافية تحتاج الى سلسلة من اللقطات، أو مانسميه سلسلة مصغرة، مكروية. فعبر مجموعة من اللقطات المتعاقبة فقط تتكشف آلية التفارقات والتوافقات التي تتيح لنا امكانية استخلاص وتمييز بعض من الوحدات السيميائية (السيميوتيكية) الثانوية. تعمل اللغة السينمائية وفق اتجاهين، الاول، وهو الذي يقوم على اسلوب تكرار العناصر ويستند على تجربة المتفرج الحياتية أو الجمالية، يخلق نظاما من التوقعات، أما الآخر، وهو الذي يقلب هذا النظام في بعض جوانبه (لكن دون أن يهدمه!) فيهتم بابراز مفاصل دلالية داخل النص. وهكذا يشكل الانزياح (عدم التزامن déplacement) أو التشويه في التتابع المألوف والوقائع المألوفة ومظهر الاشياء المعتاد اساساً للدلالات السينمائية. بيد أن تعبير «دال» لايظل مرادفا لـ «مشوَّه» الا في المراحل الاولى لتشكل اللغة السينمائية، اذ أن المتفرج، عندما يمتلك تجارب معينة في الاستحواذ على المعلومات السينمائية، لن يربط مايراه على الشاشة مع العالم الواقعي فحسب بل أيضا، واحياناً بمقدار اكبر، مع القوالب السائدة في الافلام المعروفة لديه. عندها يتحول عدم التزامن (الانزياح)، والتشويه، والخدع على مستوى الموضوع، والتباينات في المونتاج - وبصورة عامة كل مايشبع الصورة بدلالات اضافية - الى أمور اعتيادية مألوفة ومتوقعة وتفقد خاصيتها الاعلامية. وفي هذه الشروط يصبح الرجوع الى الصور «البسيطة» «والخالصة» من أية تداعيات، والتأكيد بأن الأشياء لاتحمل اكثر من دلالاتها المباشرة، ورفض الصور المشوَّهة والمونتاج الحاد، يصبح كل ذلك بمثابة عناصر غير مرتقبة أي دالة. ان ادراكنا لعنصر ما على أنه عنصر دال يتحدد من خلال منحى التطور الفني في فترة تاريخية معينة والاتجاه الذي تأخذه السينما في تلك الفترة، كأن تميل نحو درجة عظمى من السينماتوغرافية او أن تسعى الى الابتعاد عن عالم الفن لتغوص في أعماق الواقع المباشر.

قبل التحدث عن الاستعمال الوظائفي المعقد لهذا العنصر أو ذاك من عناصر اللغة السينمائية سنتوقف عند بعض نماذجها الرئيسية. فيما يلي جدول يتناول هذه النماذج علما بأن عنصراً ما يعتبر عنصرا دالا عندما يشكل، كما لاحظنا قبل قليل، خرقا لمفهوم التوقع «آلية التفارقات».

يضم العمود اليميني العناصر ذات البنية الحيادية، المتوقعة والغير دالة، يقابلها في العمود اليساري شكلها الدال والخارق للبنية السابقة. لوضع جدول من هذا النوع لابد من افتراض متفرج اصطلاحي يجهل اللغة السينمائية تماما ويستمد خبرته اما من تجربته اليومية التي تملي عليه نظام توقعاته (من الطبيعي، لدى هذا المتفرج، ان يتوقع رؤية الأشياء على الشاشة مطابقة للأشياء الاعتيادية المألوفة لديه)، او من مجموعة الفنون التي كانت تستخدم العلامات الايقونية قبل قدوم السينما (الرسم - المسرح). بالنسبة لمتفرج من هذا النوع ستكون عناصر العمود اليساري هي الوحيدة الدالة، اما بالنسبة لمتفرج اعتاد اللغة السينمائية عبر تاريخ السينما بأكمله فان وجود هذا التقابل الثنائي بين العمودين يعتبر، بحد ذاته، كافيا لاعطاء كل منهما دلالته.

عناصر غير بارزة	عناصر بارزة
١ - تعاقب طبيعي للاحداث. اللقطات تتابع وفق تسلسل تصويرها.	- تتابع الاحداث يتم وفق ترتيب يختاره المخرج. اللقطات تخضع للتقطيع والوصل.
٢ - المقاطع المتعاقبة تتجاور بصورة آلية.	- المقاطع المتعاقبة تُمْتَنَج لتشكل كلاً دلاليا (سيمانتيكيا).
٣ - لقطة عامة (درجة الاقتراب حيادية).	- لقطة قريبة لقطة كبيرة لقطة عامة
٤ - زاوية التصوير raccourci حيادية (محور الرؤية مواز لسطح الارض وعمودي على الشاشة)	- زوايا تصوير تعبيرية (الانواع المختلفة لتنقل محور الرؤية افقيا وشاقوليا).
٥ - ايقاع حيادي للحركة.	- ايقاع متسارع ايقاع متباطىء صورة ثابتة
٦ - خط الافق في اللقطة مواز لخط الافق الطبيعي.	- درجات مختلفة للميل. لقطة مقلوبة.
٧ - تصوير بالكاميرا الثابتة.	- تصوير بانوراميك (افقي وشاقولي)
٨ - حركة صورة طبيعية (الى الامام)	- حركة صورة عكسية (الى وراء)

٩ ـ تصوير بعدسات طبيعية .	ـ استعمال العدسات المشوّهة ووسائل اخرى لتغيير الابعاد والنسب (زوم، عدسة طويلة مثلا).
١٠ ـ تصوير خال من الخدع .	ـ خدع سينمائية (مزج) .
١١ ـ الصوت متزامن مع الصورة وغير مشوّه .	ـ الصوت غير متزامن مع الصورة او محوّل. ليست الصورة هي التي تحدد الصوت بصورة آلية بل هي ممتنجة معه .
١٢ ـ وضوح طبيعي للصورة .	ـ فلو flou صورة غير واضحة
١٣ ـ صورة بالأبيض والأسود .	ـ صورة بالألوان .
١٤ ـ صورة موجبة .	ـ صورة سالبة .

المستويات السابقة اصطلاحية ويمكن لكل منها ان يتفرع على شكل «مُشَجَّر» من التصنيفات التفصيلية. ان امكانيات السينما المعاصرة في مجال اللون مثلا تتطلب سيلا من التدرجات اللونية في الفيلم الأبيض والأسود ذاته، بدءا من المرور المفاجىء من الظل القاتم الى الضوء الساطع وانتهاء بعدد لايحصى من تباينات الرمادي (في هذا المجال تذكر لغة اللون في السينما بالوسائل المماثلة المستخدمة في فن الجرافيك). يمكن للفيلم الواحد أن يجمع عددا من هذه الامكانيات معا وفقا لمضمون مشاهده المختلفة، كما يمكن اختيار احداها على طول الفيلم وفقا لاسلوب الفنان الذاتي. وفي كلا الحالتين نجد انفسنا أمام خيار لامكانية مابين حشد من الامكانيات تشكل بمجملها مجموعة عناصر المستوى المعني.

يمكن ان نقابل صورة بالأبيض والاسود بعدد من الصور ذات لونين اثنين بمختلف تبايناتها (شدة كل منهما تلعب أيضا دورا هاما على هذا الصعيد)، وبعدد من الصور الملونة التي تقدم بحد ذاتها تألقات لونية غنية ومتنوعة. من الواضح ان الخيارات المتعددة لائتلاف هذه الامكانيات، حتى ضمن مستوى واحد، تضع في متناول المخرج كمية وافرة من العناصر التعبيرية.

ولاتقتصر قائمة مستويات اللغة السينمائية بالطبع على تلك التي وردت في الجدول السابق. . بمقدور كل وحدة نصية (سواء أكانت تصويرية ـ ضوئية، أو كتابية أو صوتية) أن تغدو عنصرا من عناصر اللغة السينمائية شرط أن تطرح بديلة ما (على الأقل

الخيار بين استخدامها أو عدمه) وبالتالي أن تأخذ مكانتها في سياق النص لابصورة آلية بل مقرونة بدلالة معينة. ينبغي أيضا أن نستشف من استخدامها أو رفض استخدامها ترتيبا (ايقاعا) قابلا للتمييز بسهولة.

لنأخذ مثلا شريطا سينمائيا قديما ومهترئا، هل يمكن للوهلة الاولى تصور علاقة مابين شريط من هذا النوع وبين بنية الفيلم الفنية؟ طبعا لا، وهل يمكن لغلاف ممزق أو لصفحات متسخة من رواية دون كيشوت أن تكون على علاقة ما مع البنية الجمالية لهذا العمل الأدبي؟؛ لكن يكفي ان نستخدم مقاطع من الشريط القديم المهترىء، نقحمها في الفيلم لتتناوب مع مقاطع اخرى من فيلم جديد (حيث تبدو هذه الأخيرة وكأنها مقاطع حيادية أي كنوع من «اللافيلم» «non- film») وأن يتكرر هذا التناوب وفقا لترتيب محدد سهل الادراك حتى تنقلب الأمور: اهتراء الشريط لم يعد عيبا بل تحول الى عنصر من عناصر اللغة السينمائية. غالبا مانصادف افلاما لمخرجين شباب تتناوب فيها مقاطع من الحياة المعاصرة مع ذكريات هؤلاء الشباب، ذكريات طفولتهم المأساوية زمن الحرب؛ ويلاحظ أنهم يلجأون أحيانا الى معالجة لقطات ذكرياتهم تلك ومنتجتها بحيث تبدو وكأنها شريط سينمائي قديم ومهترىء تآكل لكثرة العرض. ان رقم البكرة أو البوبين والجزء الأسود من الشريط الذي يوضع في بداية كل فصل من الفيلم «والكلاكيت» التي تحمل اسم الفيلم ورقم المشهد ليست بالطبع من عناصر اللغة السينمائية الا انها تأخذ في فيلم فايدا «كل شيء للبيع» دلالة سينمائية وتصبح جزءا من لغة الفيلم. الشيء ذاته يمكن ان يقال عن استخدام التناوب بين الصور الموجبة والسالبة. وبالرغم من امكانات وسيلة التعبير هذه الا انها تبدو محدودة جدا واستعمالها في عدد من أفلام «الموجة الجديدة» الفرنسية جاء مفتعلا الى حد ما، لكنها تأخذ أهميتها على المستوى النظري اذ تبين بصورة ملموسة مدى تعدد وتنوع عناصر اللغة السينمائية. علا ذلك يجدر الاعتراف بأن الانتقال الى صورة سالبة، في اللحظة التي يبلغ فيها توتر الحدث ذروته، قادر على توليد الصدمة المطلوبة لدى المتفرج. وقد رأينا أثر ذلك في فيلم «السنة الفائتة في مارينباد» (استطاع هذا الفيلم أيضا ايصال العطالة الايقاعية المنشودة من خلال اظهار البطلة بثوب ابيض تارة وأسود من نفس الموديل تارة اخرى جعلها تتميز كبقعة بيضاء مرة وسوداء مرة اخرى في اللقطات البعيدة والعامة).

ان وجود العناصر البارزة بحد ذاته (حتى وان كان مُضْمَرا، كامنا في وعي المتفرج) يجعل من العناصر غير البارزة عناصر فاعلة فنيا، والعكس صحيح.. وتبعا لميل المخرج نحو سينما «اصطلاحية» أو نحو سينما «واقعية» يتحدد مدى اهتمامه بابراز هذا النوع من

العناصر او ذاك، الا ان حذف احد هذين النوعين يقود بالضرورة الى خنق الفاعلية الجمالية للآخر.

تطرح السينما في الواقع حالة خاصة من وجهة النظر السيميائية: ان التعريف الكلاسيكي للغة لايمكن ان يطبق على نظام ما الا اذا كان هذا الأخير يمتلك مجموعة منتهية من العلامات المتكررة التي تقبل التمثيل في كل مستوى كحزم من السمات التفاضلية تقلها عددا. والتأكيد بأن علامات اللغة السينمائية والمعايير الدلالية ـ التمييزية sémantico- distinctifs لهذه العلامات يمكن ان تتشكل تماماً وفقا لهذا الغرض بالذات هو تأكيد يتعارض مع هذه القاعدة.

هذا اضافة الى ان مفهوم العلامة السينمائية يصطدم بدوره بصعوبة أخرى: اذا كان تقطيع الشريط الفيلمي الى وحدات دالة منفصلة (العلامات) يتجلى بوضوح في بعض الافلام (كافلام ايزنشتين مثلا) فان ذلك لاينطبق على بعضها الآخر حيث نجد أنفسنا أمام عرض مستمر تبدو دوما محاولة تقطيعه الى وحدات منفصلة وكأنها عملية مفتعلة. لكن حيث لاتوجد وحدات منفصلة لاتوجد ايضا علامات، فهل ثمة اذن من نظام سيميائي بدون علامات؟ السؤال يبدو اشكالياً ولن نتمكن من الاجابة عليه مباشر بل سنطرق لتناوله دربا ملتوية ربما تسمح لنا بايضاح هذا السؤال والتدقيق في صيغته.

٤ ■

اسلوب السرد السينمائي

السينما بطبيعتها هي قصة وسرد. وليس من قبيل الصدفة إن تُعَرَّف فكرة السينماتوغراف لحظة ولادتها عام ١٨٩٤ في براءة الاختراع التي سجلها ويليام بول وج. ويلز على النحو التالي: «سرد القصص عن طريق عرض صور متحركة». وكأساس لكل قصة لابد من وجود عملية اتصال تفترض بدورها وجود:

١ ـ من يرسل المعلومات (المرسل) destinateur .

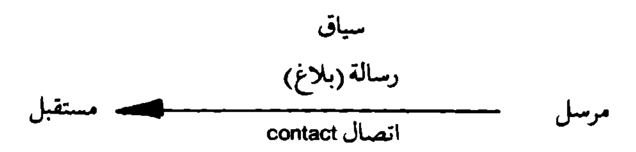
٢ ـ من يتلقى المعلومات (المستقبل) destinataire .

٣ ـ قناة الاتصال بين الاثنين وهي البنية التي تؤمن الاتصال أيا كانت، بدءا من خط جهاز الهاتف العادي وصولا الى اللسان الطبيعي ونظام الاعراف والتقاليد والمعايير الجمالية او مجمل الآثار الثقافية.

٤ ـ الرسالة أو البلاغ message (النص).

أما المخطط الكلاسيكي لعملية الاتصال فقد اقترحه جاكوبسون(*) على النحو التالي:

* رومان جاكوبسون Roman Jackobson «دراسات في الالسنية العامة» essais de linguistique générale منشورات Minuit ١٩٦٣ ص ٢١٤



نظام رمزي (شيفرة)

لنأخذ بديلتين لهذا المخطط:

مرسل	رسالة مكتوبة lettre	مستقبل
مرسل	صورة image	مستقبل

ثمة مايدفع للاعتقاد بتكافؤ هاتين البديلتين: كلتاهما تؤلف عملية اتصال، كلتاهما تنقل معلومة معينة مشفّرة من قبل مرسل نص ما الى المستقبل الذي يقوم بفك شيفرتها. فالرسالة المكتوبة والصورة يشكلان النص او الرسالة. وكلاهما ذو طبيعة سيميائية، ذلك أنهما لايتضمنان الأشياء ذاتها بل بديلاتها.

لكن «الرسالة المكتوبة» كنص تتميز بقابليتها للتقطيع بدقة تامة الى وحدات منفصلة أي الى علامات. ووفقا لآليات لغوية خاصة تتآلف العلامات لتنتظم في سلاسل مكروية: في مركّبات syntagmes ذات مستويات مختلفة، يبنى النص هنا كبنية لازمانية atemporelle على صعيد اللسان كما يبنى زمانيا temporel على صعيد الخطاب discours. في حين ان الصورة (وللسهولة لن نتعامل هنا مع الصورة كعمل فني وانما فقط كرسالة ايقونية لافنية: الرسوم الاعلانية مثلا) لاتقبل التقسيم الى وحدات منفصلة. وتأتيها الخاصية السيميائية من بعض قواعد الاسقاط المستعملة لاسقاط موضوع ما على المستوي. واذا مااردنا زيادة حجم معلومات الرسالة فسنعمد في الحالة الاولى (أي مع الرسالة المكتوبة) الى اضافة علامات جديدة أو مجموعات جديدة من العلامات وبهذا نزيد من حجم النص، بينما يمكننا في الحالة الثانية (أي مع الرسم) رسم أشياء أخرى على نفس المساحة، اي أنه بوسعنا تعقيد النص او تحويله لكننا نعجز عن تكبيره كميا.

وهكذا على الرغم من أننا في الحالتين أمام حالة سيميائية بالغة الوضوح فان العلاقات بين مفاهيم أساسية مثل العلامة والنص تظل مختلفة في كل منهما. . في الحالة الاولى تكون العلامة هي العنصر الاصلي ـ الاولي الذي يسبق وجوده وجود النص؛ النص يتشكل من علامات. في الحالة الثانية نجد أن النص هو العنصر الأصلي، أما العلامة فهي اما أن تتطابق مع النص أو انها لاتبرز الا كنتيجة لعملية ثانوية، بالتماثل مع الرسالة الالسنية. ويبدو بمعنى ما أن نظاما سيميائيا بدون علامات (نظام يعمل مع

وحدات من درجة أعلى هي النصوص) ليس مفارقة بل حقيقة قائمة، انه أحد الشكلين الممكنين للسيميوية sémiosis .

وفي حين تقف الرسائل المنفصلة وغير المنفصلة في عملية الاتصال اللافني كاتجاهين قطبيين متقابلين في مجال نقل الرسائل نلاحظ تفاعلهما البنيوي المركب في الفن. ففي الشعر مثلا أخذ النص الكَلِمي، المؤلف من علامات ـ كلمات منفردة، يبدو فجأة كنص ـ علامة ايقونية متكامل لايقبل التجزئة. بينما تبدي الفنون الصُوَرية من جهتها ميلا الى سردية غريبة عنها. ويظهر هذا الاتجاه بأجلى صوره في السينما.

واذا كنا قبل قليل قد تبنينا تعريفا للسينما كقصة تروى بالصور المتحركة فلا بد لنا الآن من تقديم تعريف أدق؛ السينما في جوهرها تركيب لاتجاهين سرديين: الاول صُوَري (وهو الرسم المتحرك) والثاني كَلِمي. فالكلمة ليست بأي حال سمة خيارية اضافية في القص السينمائي بل هي مكوِّن الزامي له (ووجود افلام صامتة خالية من اللوحات المكتوبة، أو افلام ناطقة بدون حوار كفيلم «الجزيرة العارية» للمخرج كانيتو شيندو لاينفي هذه الحقيقة بل على العكس يأتي ليؤكدها طالما ان هنالك شعوراً مستمراً لدى مشاهد هذه الافلام بغياب النص المنطوق، تأتي الكلمة هنا كـ «وسيلة ـ سالبة»).

ان تركيب العلامات الكَلِمية والعلامات الصُوَرية يقود، كما سنرى، الى بروز متواز لنمطين سرديين في السينما. لكننا الآن سنوجه اهتمامنا الى مسألة أخرى وهي: التداخل المتبادل الذي نجده في السينما، بين نظامين سيميائيين مختلفين جذريا. حتى الكلمات فيها اخذت تنحو منحى الصور. في اللوحات المكتوبة carton التي كانت تتخلل الفيلم الصامت مثلا اصبحت الكتابة ذاتها سمة اسلوبية دالة، وبات كبر قياس الأحرف المكتوبة يفهم على أنه علامة ايقونية لارتفاع شدة الصوت.

ولم يختف النص الكَلِمي المكتوب مع قدوم الصوت بل على العكس، حتى الافلام الناطقة لايمكنها في اغلب الاحيان الاستغناء عن النص المكتوب، على الاقل في عنوان الفيلم واسماء ممثليه وصانعيه. ويبرز اليوم نوع من التكافؤ بين اللوحات المكتوبة (الكلمة المكتوبة) والصوت الخلفي voix- off لمعلق او متحدث غير مرئي او اشكال الحديث الاخرى التي لاترتبط بأقوال الشخصيات الماثلة على الشاشة (المونولوج الداخلي مثلا). وهكذا كان التقديم او الاستشهادات epigraphe او النصوص التي يريدها المؤلف تظهر عادة، حتى في الافلام الناطقة، على شكل لوحات مكتوبة او شريط مكتوب على الشاشة، بينما اصبحت منذ بعض الوقت تقدم عبر صوت خلفي. ومن جهة أخرى ظهرت حالات تم فيها نقل المونولوج الداخلي على شكل جمل مطبوعة على الشريط كما هو

مألوف في ترجمة الافلام الاجنبية. هذا مانراه في فيلم جان لوك غودار «المرأة المتزوجة» الـذي قد تثير قيمتـه الفنية منـاقشات عديدة، لكن لاجدال حول أهميته السيميائية الفـائقـة. وسط نسيج مركب من العلامات الكَلِمية والصُوَرية المتداخلة نرى مشهدا للبـطلة تصغي لثرثرة فتاتين تجلسان على طاولة مجاورة لطاولتها في أحد البارات (تحتل طاولتهما مقدمة اللقطة). شريط الصوت ينقل حوار الفتاتين بينما ينقل الكلام المكتوب على الشاشة (السوتيتر) أفكار البطلة.

لكن اهمية هذا الفيلم تذهب الى أبعد من ذلك، انه يلقي الضوء على اتجاه آخر أكثر دلالة، فالى جانب الاستشهادات الادبية المسموعة هنالك استخدام واسع للكتب والمجلات يعتبر مانقرأه فيها نوعا من المفاتيح التي تساعد على فهم مضمون الفيلم. نرى البطلة مثلا تحمل رواية لايلزاتريوليه Elsa Triolet ؛ ومدلول هذه اللقطة لايقتصر فقط على هوية مؤلفـة الكتاب (ويفترض هنا أن المشاهد قادر على ادراك مختلف التداعيات التي تثيرهـا شخصية وأعمال ايلزاتريوليه) بل أيضا على دار النشر. من الواضح ان الثقافة المعاصرة ترتكز على قاعدة كَلِمية وتتضمن عددا كبيرا من الاشياء والمواضيع المصنوعة ـ اذا صح التعبير ـ من الكلمات: الكتب والجرائد والمجلات. ان تجسيد هذه المواضيع هو علامة ايقونية وللكلمة فيه وظيفة صُوَرية.

يقدم فيلم تروفو «فهرنهيت ٤٥١» عن رواية لـ «راي برادبوري» مثالا متميزا في هذا المجال. تجري احداث الفيلم في دولة وهمية توتاليتارية أعلن حكامها حربا شعواء ضد الكتب (ولما له دلالته هنا ان المعركة موجهة بالتحديد ضد الكلمة: فاللوحات مثلا مسمـوح بها، ليس هذا وحسب بل ان احداها تزين جدار مكتب رئيس فرقة «رجال المطافيء» المختصة باحراق الكتب. كذلك يسمح بتداول القصص المصورة أو المرسومة bandes dessineés واستعمال التلفزيون الذي يعرض صورا لرجال الشرطة وهم يلاحقون «ذوي الشعر الطويل» في الشوارع شاهرين مقصاتهم: «ذوي الشعر الطويل» هم اولئك الشباب الذين يجرؤون على اعلان احتجاجهم في مجتمع محروم من الفكر). لانتوقف طوال الفيلم عن رؤية الكتب تحترق. صحيح ان الكتب هي عبارة عن اشياء ومانراه يحترق على الشاشة هو ايضا أشياء الا ان اغلفة هذه الكتب مليئة بالكلمات، وبالتالي فان مايحـترق على الشـاشة هي الكلمات. ودائما الكلمات. نحن أمام محارق ضخمة من الكلمات طعمة للنيران. وهكذا يتحول عنوان الكتاب هنا ـ وهو كلمة ـ ليغدو علامة كلمية وعلامة صورية في نفس الوقت.

مثال آخر يعرضه فيلم فايدا «رماد وجواهر». اسم هذا الفيلم مأخوذ من قصيدة

لـ «(نورفيد)» «Norwid» ؛ ولايقتصر حضور نص هذه القصيدة في الفيلم على الحضور الشفهي او المنطوق orale (اذ ان البطل يستذكر النص بطريقة تختلط فيها انطباعات ذكرياته المبهمة عن سني طفولته البعيدة في فترة ماقبل الحرب مع استشهادات «نورفيد») بل يراه أيضا منقوشا على حائط حجري بحروف تآكلت بفعل الزمن (ومن جديد يعود النص هنا ليأخذ دور الموضوع الثقافي، الموضوع «المصنوع من الكلمات»).

الكلام الصوتي غير المثبت كتابيا، بامكانه هو الآخر ان ينطبع «بالايقونية» خصوصا عندما تُسند اليه وظيفة المصاحبة الموسيقية لنص من الصور (نص مرئي). هذا ماحدث في الفيلم الجيورجي «الصلاة» حيث تحول نص فاشا بشافيلا Vaja Pchavela (بالروسية وفقا للترجمة التي قام بها ن. زابولوتسكي) الى نص انشادي يتناوب في انشاده الكورال بأكمله مع عدد من المرتلين المنفردين يقومون بدور «المنشدين الرئيسيين» خالقا بذلك نوعا من المصاحبة الكلمية تأخذ بمجامع القلوب. كذلك يلعب التكرار المستمر لنفس الكلمات كصوت خلفي off في فيلم «ساجات ـ نوفا» Sajat Nova لـ «س. بارادجانوف» (ولا نعرف منه الا النص الاصلي باللغة الأرمنية) دور «الكلمات ذات الوظيفة الموسيقية».

وفي نفس الوقت تصل الصورة الفوتوغرافية ـ وهي المثال الأكمل للايقونية ـ في السينما، وفي مجالات اكثر اتساعا، الى اكتساب خصائص الكلمة. وفي هذا الاتجاه انصب القسم الاعظم من جهود ايزنشتين الابداعية. يتجلى ذلك في جوانب عدة منها استخدام الصورة كصورة بيانية شعرية trope poétique (مجاز، كناية؛ وهذا مارأيناه في مشهد «الآلهة» الذي بات يعتبر قطعة من الانطولوجيا وهو من فيلم «اكتوبر»)، والتوازي بين الخطباء والآلات الموسيقية الوترية (ايضا في فيلم «اكتوبر»)، وأخيرا قدرة ايزنشتين على نقل الجناس اللغوي والتلاعب بالكلمات وترجمة هذا كله بلغة الصور. كل ذلك يبين مدى قدرة الصورة السينمائية على امتلاك سمات متنوعة ومتعددة غريبة عن خصوصيتها كصورة: سمات العلامة الكلمية.

شكلت سينما المونتاج (وهنا أيضا تجدر العودة الى فيلم «اكتوبر» كمثال كلاسيكي) مرحلة هامة في البحث عن لغة سينمائية متميزة، لغة خاصة بالسينما. وقد تم تحقيق هذا البناء الواعي للغة السينمائية تحت التأثير المباشر لقوانين ونظم الخطاب الانساني وتجربة اللغة الشعرية عند المستقبليين وعلى الأخص تجربة مایاكوفسكي الرائدة في هذا الميدان. عودة أخرى الى «اكتوبر» لنتوقف مع المشهد الشهير الذي يظهر كيرنيسكي يصعد الدرج، وفيه نرى كيف يتحول التلاعب الكلمي الذي يستند الى المعنى المزدوج لـ «ارتقاء

الـدرجات» (المعنى المباشر والمعنى المجازي) ليصبح أساسا لنظام متكامل من الصور المجـازية. ولن نجـد صعوبة كبيرة في كشف الصلة التبادلية المباشرة (التضايف) بين الصورة عند ايزنشتين والمجاز عند ماياكوفسكي (من الاهمية بمكان التأكيد هنا ايضا على انّ الـتركيبـة المجـازية لدى مايـاكـوفسكي تقـوم على اقحام عنصر صوري في النسيج الكلمي: عنصر تصويري غرافيكي او سينمائي).(*)

في الفصل المخصص للمونتاج سنقوم بشكل خاص بتناول العلاقة القائمة بين هذا المبدأ السينمائي الاساسي وبين طرائق السرد الكلمية.

لكن، ومهـما بلغت اهمية العناصر غير الصورية (الكلام، الموسيقى) في الفيلم السينمائي تظل تلعب فيه دورا تابعا. بامكاننا هنا اقامة تواز بسيط: من المؤكد ان القصة المحكية، الحية ليست بالنص الكلمي الخالص اذ لاتخلو من بعض العلامات الايقونية (الايماءات والحـركات) وحتى من بعض عناصر فن التمثيل المسرحي خصوصاً عندما يتعلق الامر بحديث ذي شحنة عاطفية انفعالية او حديث طفولي (او ايضا بحوار مع انسـان لايلم تماما باللسان المستخدم). وبصورة عامة عندما يتم تقديم المونولوج نرى تدخلا فعّالا للعلامات الايقونية. لقد اتيحت لي الفرصة مرة لمراقبة ممثل محترف في جلسة ودية، ومما لاحظته ان هذا الممثل كان يبدأ التعبير عن فكرته باستخدام جمل كلامية، الا انه لايلبث ان ينتقل بعدها، وبصورة لاارادية، الى تجسيد الفكرة ذاتها بواسطة الحركات (كان يعتقد ببساطة أنه انما يقول الشيء ذاته مرة ثانية). النص هنا يتمتع بازدواج bilinguisme نموذجية حيث يمكن لرسالة ما ان تنقل، في آن واحد، [illegible] كلمية وبلغة صورية. ولكن اذا كان الكلام الحي او المنطوق يعتبر بطبيعته توفيقيا او ادراكاً أولياً عاماً غير واضح المعالم syncrétique فان هذا لاينفي ارتكازه على بنية كلمية تتجلى خصائصها الغالبة على مستوى الخطاب المكتوب وهو المستوى الذي يمتاز بتجريدية أكبر.

من الـواضـح ان العمل السينمائي هو نتاج تركيب عدد من العناصر السينمائية المختلفـة، ولكن حتى عنـدمـا يبلغ هذا الـتركيب درجـة عالية من الحيوية فان اللّغة الصورية، لغة الصورة تظل هي الغالبة. أما عندما نقصر اهتمامنا على الجانب الفوتوغرافي من هذا الكل التركيبي الموحد الذي يشكله الفيلم السينمائي فاننا نكون بذلك كالباحث الالسني الذي يسعى الى دراسة الخطاب المكتوب كبديل عن دراسة الفعالية الخطابية بمجملهـا. لكن في مرحلة معينـة تكـون دراسة من هذا النوع ليست فقط ممكنة بل وضرورية أيضا.

* انظر ي. غازير I. Gazer في مؤلفه: «س. م. ايزنشتين و ف. ف مايـاكوفيسـكي». Quinquagenario تارتو ١٩٧٢

■ ٥

الدلالة السينمائية

أن كل مايخص حقل الفن في الفيلم السينمائي يمتلك دلالة، وينقل معلومة ما. ولابـد أن قوة الأثـر الذي تتركه السينما في نفس المشاهد تعود الى تنوع المعلومات التي تنقلهـا: معلومات شديدة التكثيف ذات بنية معقدة وتنظيم لايقل تعقيدا، معلومات يمكن اعتبارها، بالمعنى الواسع وحسب رأي فينر Wiener (*) كمجموعة من البنى الذهنية والانفعالية التي تُنقَل للمشاهد وتخضعه لتأثيرات بالغة التعقيد تتدرج بدءا من الانطباع البسيط الذي تتركه في خلايا ذاكرته وصولا الى صقل شخصيته وتثقيفها. ويمكن القول ان الدراسة الواعية لآلية تلك التأثيرات تشكل جوهر وهدف المعالجة السيميائية للفيلم السينمائي. وبدون هذا الهدف الأساسي تفقد عملية الرصد التي قد نقوم بها لهذه أو تلك من «الطرائق الفنية» كل أهميتها لتتحول الى نوع من الاهتمام العقيم الذي لاطائل تحته.

وهكذا فان كل مايلفت انظارنا في العرض السينمائي وكل مايحرك عواطفنا ويؤثر فينا هو ذو دلالة. وكما هي الحال بالنسبة لفن الرقص الكلاسيكي او الموسيقى السيمفونية أو أي نوع من أنواع الفنون المركبة والتي تستند الى تراث واسع وتقاليد عريقة اذ يتحتم

* نوربرت فينر ١٨٩٤ ـ ١٩٦٤ عالم اميركي، احد مؤسسي علم السيبرنيتيك.
(المترجم)

على كل من يسعى الى فهم هذه الفنون ان يكون على معرفة بانظمة دلالاتها، كذلك يتحتم علينا لفهم العمل السينمائي ان نتعلم فهم دلالاته بمختلف مستوياتها.

ينبغي التأكيد اولا على ان المعلومات التي نتلقاها من الفيلم السينمائي ليست فقط معلومات سينمائية، ذلك أن الفيلم يظل مرتبطا بالعالم الواقعي ولن يكون مفهوما اذا لم يتوصل المشاهد الى تمييز هذا الشيء او ذاك من الأشياء المحيطة به في الواقع وكيف تتم الدلالة عليه عبر هذا التآلف أو ذاك من البقع الضوئية على الشاشة. في احدى لقطات فيلم «تشاباييف» مثلا نرى رشاشا من نوع «مكسيم». وبالنسبة لانسان من عصر آخر او من حضارة أخرى لاتعرف مثل هذا الشيء تعتبر هذه الصورة نوعا من اللغز. اذن فالمعلومة التي نستقيها من اللقطة السينمائية هي قبل كل شيء معلومة تتعلق بشيء معين، وهي عند هذا الحد لاتعتبر بعد معلومة سينمائية، اذ يمكن لاشكال أخرى لاسينمائية (أية صورة فوتوغرافية لا فنية لهذا الرشاش مثلا) ان تنقل مثل هذه المعلومة. ثم أن الرشاش لايعتبر شيئا مجردا، انه شيء من عصر معين، ومن هنا يمكن اعتباره علامة لهذا العصر، فرؤية هذه اللقطة تكفي للقول بأننا لسنا أمام فيلم سبارتاكوس. شريط الصوت ايضا يحمل هذه المعلومة، بيد أنه هو الآخر لن يكون ناقلا للدلالة السينمائية فيما لو أخذ بمفرده وبمعزل عن كل التداعيات السيمانتيكية (الدلالية) التي يولدها نص الفيلم ذاته. لنتابع محاكمتنا متوقفين مع لقطة أخرى من نفس الفيلم تظهر عربة تجرها الجياد وتحمل بندقية رشاشة. هنا أيضا تعتبر صورة العربة على الشاشة علامة لموضوع حقيقي. انها علامة لوضع تاريخي ملموس: الحرب الأهلية في روسيا بين ١٩١٧ و ١٩٢٠ نحن نعلم مبدئيا أن عربة مسلحة ببندقية رشاشة هي جمع بين عنصرين: العربة والبندقية، ومع ذلك نلاحظ ان ظهورها على الشاشة يحمل لنا شيئا جديدا. نرى هنا عربة ذات جياد، وهي موضوع «مسالم» تقليديا، وفوقها بندقية رشاشة. والمتفرج هنا يدرك أحد هذين الموضوعين كعلامة للحرب بينما يشكل الموضوع الآخر، خاصة بالنسبة للاجيال التي الفت هذا النوع من العربات في شوارع سان بترسبورغ وموسكو الناعمة بالهدوء، علامة لمفهوم يختلف كل الاختلاف. يلتقي هذان العنصران، يتحدان في صورة مرئية وحيدة ومتناقضة ضمنيا تتحول بدورها الى علامة سينمائية لحرب بعينها، حرب اختلطت فيها حدود الجبهة مع الداخل، ولم يكن مستغربا حينئذ ان نرى صف الضابط البسيط، شبه الأمي يتسلم قيادة فرقة بأكملها ويلحق الهزيمة بجيوش يقودها جنرالات معروفون. ان منتجة هاتين الصورتين المتصادمتين، وقد اصبحتا معا علامة ايقونية لمفهوم ثالث لايساوي حاصل جمع المفهومين الاصليين، هذه المنتجة هي التي تجعل من تلك الصورة، اوتوماتيكيا، صورة

حاملة لمعلومة سينمائية. ان الدلالة السينمائية هي دلالة يعبر عنها بوسائل اللغة السينمائية ويستحيل وجودها خارج نطاق هذه اللغة. الدلالة السينمائية هي نتاج ذلك الترابط الخاص الذي يقوم بين العناصر السيميائية، ترابط خاص بالسينما والسينما وحدها.

الفيلم جزء لايتجزأ من الصراع الايديولوجي القائم في عصره، ينتمي لهذا الصراع مثلما ينتمي الى ثقافة ذلك العصر وفنه. وهو من هنا يرتبط بجوانب حياتية عدة، جوانب قائمة خارج حدود النص الفيلمي بحد ذاته، وهذا بدوره يولد سلسلة متكاملة من الدلالات تعتبر احيانا، بالنسبة للمؤرخ وللانسان المعاصر على حد سواء، أكثر أهمية من المسائل الجمالية الصرفة. لكن لكي يندرج بين هذه العلامات اللانصية (او الخارجة عن النص) ويؤدي وظيفته الاجتماعية ينبغي على الفيلم ان يكون تعبيراً صريحاً للفن السينمائي، أي ان يخاطب المشاهد بلغة السينما وينقل اليه معلومة مابوسائل تخص السينما وتميزها.

ان احساسنا البصري بالعالم المحيط بنا هو الذي يشكل أساس اللغة السينمائية(*). ولكن رؤيتنا البصرية هي ذاتها (او بتعبير أدق امتلاكنا السيميو- ثقافي semiotico- culturelle للعالم، والذي يستند على القدرة البصرية) تشمل ضمنيا فكرة التمييز بين موديل العالم الذي تصنعه وسائل الفنون الصورية الساكنة وذلك الذي تصنعه وسائل السينما. وعندما يتحول شيء ما الى صورة مرئية تجسدها مادة فنية أيا كانت (مادة تتعلق بفن الرسم او الغرافيك او السينما) محولة اياها بدورها الى علامة، فان ادراكنا الحسي اللاحق لهذه العلامة يفترض مايلي:

١ - العودة الى الواقع ومقارنة الصورة المرئية بالظاهرة او الشيء الذي يتعلق بها في هذا الواقع. بدون هذه المجابهة تختلط الامور، وعمليا تصبح مهمة ادراكها ادراكا صحيحا بواسطة الرؤية ضربا من المستحيل.

٢ - مقارنة الصورة المرئية بصورة اخرى. وكل الفنون الصورية الساكنة او الثابتة تقوم على هذه الفكرة. فنحن حين ننفذ رسما ما (أو مخططا plan أو صورة فوتوغرافية) انما نجابه - نقرن - الموضوع المجسد عبر هذا الرسم بتوضع معين لعدد من الخطوط والسطور والبقع اللونية او الحجوم الساكنة. واذا تناولنا موضوعا آخر فاننا سنجسده هو الآخر باستعمال

* من الضرورة بمكان (لفهم الامكانيات السينمائية) ان يمتلك المرء قدرا من الالمام ببعض مسائل علم الضوء وفيزيولوجية الرؤية. بمقدورنا في هذا المجال، مراجعة كتاب (العين والسينما) للمؤلف ى.م. غولودوفسكي.

E.M. Golodovski: «l'oeil et le cinema» (Glazi kino) moscou 1962

عدد من الخطوط والاسطر الخ . لكنها ستكون مرتبة بصورة مختلفة . . وهكذا فان مايبدو لنا في الواقع كموضوعين مختلفين، كجوهرين خاصين، لن يتمايزا بعد رسمهما الا عبر تآلف مختلف لنفس العناصر التعبيرية . وهذا مايسمح بالتعرف على ماهيات es-sences متباينة (وبالتالي تصنيفها في انظمة معينة او منهجتها systématiser وخلق علاقة تبادلية فيما بينها ـ تضايف corréler) وذلك باستخلاص ماتتضمنه صور تلك المواضيع من عناصر تشابه وتباين . ولاتظهر الصورة هنا كماهية كلية متماسكة بل كمجموعة من العلائم التمييزية marques differentielles ذات تركيبة بنيوية، وقابلة للمقارنة والمجابهة فيما بينها بسهولة تامة(*) .

٣ ـ مقارنة الصورة المرئية بنفسها في وحدة زمنية اخرى . في هذه الحالة ايضا يتم ادراك الصورة كمجموعة من السمات التمايزية، لكن المقارنة والمجابهة لاتتم هنا بين صور موضوعات مختلفة بقدر ماتكون بين تنويعات عن الموضوع ذاته . هذا النوع من التمايز السيمانتيكي (أو الدلالي) يشكل القاعدة الأساسية لسيمانتيك السينما .

من الواضح ان الرؤية الانسانية تمتلك موضوعيا هذه الانماط الثلاثة لتمييز المرئي .

* اهتم الباحثون منذ زمن طويل بدراسة الروابط القائمة بين قوانين الرؤية الفنية للعالم وفن الرسم . نذكر من بين المؤلفات المتعددة حول هذا الموضوع أعمال كل من ب . أ . فلورنسكي (انظر «دراسات حول الانظمة السيميائية» Troudy po Znakovym Sistemam T.V)

حوليات جامعة تارتو ١٩٧٢ وفلاديسلاف ستريزيمينسكي : «نظرية الرؤية» Teoria Widzenia كراكوفيا ١٩٦٩

٦ ■

معجم السينما

يمكن اعتبار آلية المقارنات والمفارقات التي تربط الصور السينمائية فيما بينها لتشكل قصة سينمائية، مسألة تتعلق بقواعد السينما Grammaire . الا ان السينما تمتلك أيضاً، اضافة الى قواعدها، معجمها الخاص son lexique اذ أن صور الأشخاص والأشياء تتحول فيها الى علامات لهؤلاء الاشخاص وتلك الأشياء وتؤدي بذلك وظيفة الوحدات المعجمية (أو المفرداتية).

لكن تظل هنالك سلسلة من الفوارق بين معجم اللسان الطبيعي ومعجم اللغة الايقونية. واحد من الفوارق الهامة جداً والأساسية بالنسبة لنا هو التالي: بمقدور كلمة ما في اللسان الطبيعي أن تعيّن موضوعا، لكنها قادرة ايضا على تعيين زمرة groupe أو حتى صف من المواضيع أيا كانت درجة تجريديتها. الكلمة في اللسان الطبيعي يمكن ان تنتمي الى اللسان الخاص بتصوير المواضيع الواقعية، او اللسان الخاص بالوصف de-scription، لسان واصف او اصطناعي métalangue أيا كان مستواه. فمثلا «عصفور» تعتبر كلمة، لكن «غراب» هي كلمة ايضا. اما العلامة الايقونية فقد اكتسبت تقليديا صفة ملموسة: يظل المرء عاجزا عن رؤية المجرد. ومن هنا كانت مسألة ايجاد لغة مجردة (لغة النحت الاغريقي القديم مثلا) واحدة من اكثر المهمات صعوبة أمام فني النحت او الرسم وفي نفس الوقت اكثرها نجاحا. ويجد التصوير الفوتوغرافي نفسه، من وجهة النظر

هذه، في وضع بالغ الخصوصية، وبالتأكيد بالغ الصعوبة: فالرسام يخلق درجة اعلى من التجريد طالما انه لايجد نفسه مجبرا على نقل كل جوانب الموضوع الذي يتناوله ـ وكان الرسم الكلاسيكي قد اعد معايير خاصة ليحدد للرسام كل مالايتوجب عليه نقله في عمله الفني ـ كذلك يعتمد فن الاعلان وفن الكاريكاتير على تجاهل أغلب سمات الموضوع المنقول، أما العدسة فتجد نفسها مجبرة على التقاط كل شيء تراه. ان خلق لغة من مرتبة ثانية، لغة التجريد، انطلاقا من علامات فوتوغرافية لن يكون ممكنا الا كنوع من الصراع مع الجوهر العميق لهذه العلامات، وهذا هو السبب الكامن خلف ذلك التوتر الفني الشديد الذي يمكن ان يولده تشكل علامات اكثر تجريدية في السينما.

ان تلك الكيفية la modalité عالية التميز التي تتصف بها الصورة هي العامل الرئيسي الذي يوفر امكانية انتزاع العلامة السينمائية وفصلها عن دلالتها المادية المباشرة، وبالتالي تحويلها الى علامة ذات مضمون أكثر شمولية. وهكذا فان المرء عندما يرى في السينما مواضيع بلقطات كبيرة لايتوانى عن ادراكها كأشكال مجازية (ستكون كنائية في اللسان الطبيعي). الصور المشوهة هي الاخرى تلعب ذات الدور، مثال ذلك مانراه أحيانا من تكبير زائد ليد تمتد نحو الشاشة. لقد توصلت السينما السوفييتية في العشرينات الى اكتشاف الكيفية التي يتمكن بها المونتاج من تحويل صور المواضيع الحسية الى لغة من المفاهيم المجردة، وفيلم اكتوبر لايزنشتين يتضمن عددا كبيرا من التجارب في هذا الميدان.

اذا كانت بعض طرائق التعبير السينمائية، من زوايا تصوير غير اعتيادية وانزياحات وتشويهات تثير دهشة المتفرج بما لها من صفات لا متوقعة فان سبب تلك الدهشة يعود ايضا الى يقين المتفرج بأنه أمام صور فوتوغرافية، ذلك ان هذه الطرائق تعتبر مألوفة وحتى تقليدية في مجال الفنون التصويرية الثابتة (الغرافيك مثلا). الا أن السينما بدورها تمتلك، وبالتحديد لأنها قصة، وسيلة اخرى تعتبر مألوفة في النص الكلمي ونادرة في الرسم التصويري هي وسيلة التكرار. ان تكرار الموضوع ذاته على الشاشة يخلق نوعا من المتتالية الايقاعية بحيث تأخذ علامة الموضوع بالتحرر من مدلولها المرئي. واذا كان الشكل الطبيعي للموضوع المعني يمتلك منحى معينا أو تغلب عليه بعض السمات من نوع «اغلاق ـ انفتاح» أو «ظل ـ ضوء» فان التكرار يقوم بحجب الدلالات المادية وابراز الدلالات المجردة، المنطقية أو المثيرة للتداعيات. مثال ذلك دلالة السلالم الرخامية والاروقة في فيلم «السنة الفائتة في مارينباد»، كذلك الاروقة والغرف في فيلم «المحاكمة» لاورسون ويلز، أو التعارض بين الغرف

والـطائرات الذي رأيناه في فيلم تروفو «البشرة الناعمة»، أو أيضا درجات مرفأ اوديسا والمدافع في فيلم «الدارعة بوتمكين» والذي بات اليوم مثالا كلاسيكيا في هذا المجال. ان الأشياء الخاضعة للتكرار في السينما تكتسب «تعبيرا» قد يصبح أكثر دلالة من الأشياء ذاتها.

لكن صور الانسان هي التي تحتل مركز الصدارة بين «المفردات» (أو الكلمات) التي تتعامل بها السينما. لقد اقتحمت صورة الانسان الفن السينمائي حاملة معها عالما قائما بذاته من العلامات الفكرية بالغة التعقيد. في أحد قطبي هذا العالم نجد رمزية الجسم الانساني (رمزية العينين والوجه والفم واليدين..) وهي تتفاوت بتفاوت الثقافات الانسانية، بينما يحتل قطبه الثاني مسألة اداء الممثل السينمائي من حيث كونه وسيلة للتخاطب مع المشاهد من جهة وعملية اتصال سيميائي ذات طبيعة خاصة من جهة أخرى.

بيد أن سيميائية الحركة والايماء تظل مسألة خاصة جدا، صحيح انها تخص موضوع بحثنا هذا الا أنها مسألة تتطلب دراسة متكاملة ومستقلة.

ان القدرة على تغيير «وجهة نظر» المتفرج تغييرا كبيرا أثناء سير القصة السينمائية تكتسب اهمية خاصة في عملية تحويل الصور الفوتوغرافية للمواضيع الى علامات سينمائية(*). فبينما تكون وجهة نظر النص الفني المعاصر متنقلة في الاعمال الكلمية (الرواية على وجه الخصوص) نجدها سكونية نسبيا في فني الرسم والمسرح. اما في السينما (وهنا تتجلى طبيعتها كجنس سردي) فان وجهة النظر من حيث كونها مبدأ لبناء النص تبدو من الصنف الذي نراه في الرواية لامن ذلك الذي نراه في الرسم او المسرح او التصوير الفوتوغرافي. واذا كان الحوار الكلامي في السينما يعتبر عنصرا موازيا للحوار في العمل الروائي او في المسرح، وبالتالي أقل تميزا، فان مايقابل قصة المؤلف السردية في الرواية هي القصة السينمائية التي تُبنى عبر تسلسل اللقطات السينمائية وترابطها.

* حول موضوع «وجهة النظر» انظر ماكتبه ن. اوسبانسكي حول «المذهب الشعري للتكوين» «Poetique de la Composition»
(poetika kompozitsii), Moscou «Iskousstore» 1970

■ ٧

المونتاج

المونتاج هو احدى اكثر الوسائل السينمائية غنىً بالدراسة والتحليل، وفي نفس الوقت اكثرها اثارة للجدل والمساجلة. وقد اكد سيرجي ايزنشتين وهو احد اولئك الذين ارسوا قواعد سينما المونتاج ودافعوا عنها نظرياً وعملياً: «فن السينما! . . ذلك يعني قبل كل شيء المونتاج . .»(*). وحدد ايزنشتين ثلاث مراحل تاريخية لتطور المونتاج في تاريخ السينما:

- «التكوين التشكيلي composition plastique بالنسبة للسينما احادية النظرة uniponctuel (أي وجهة(**) نظر وحيدة مع كاميرا ثابتة - المترجمة الفرنسية).
- التكوين المونتاجي composition par montage بالنسبة للسينما متعددة النظرات (تغير في وجهة النظر - المترجمة الفرنسية).
- التكوين الموسيقي بالنسبة للسينما الناطقة.

---

* س. ايزنشتين. الاعمال المختارة (op. cit II P283) وقد نشرت مجلة كراسات السينما ترجمة لمقاطع عدة من هذه الاعمال في اعدادها رقم ٢٢٧ الى ٢٢٩ عام ١٩٦٩ - ١٩٧١)

(المترجمة الفرنسية)

* * او زاوية نظر - (المترجم)

هذا التصور يقدم تأويلاً جديداً لقضية المونتاج. ان «اصول» المونتاج هي في التكوين التشكيلي، و «مستقبل» المونتاج هو في التكوين الموسيقي. اما القوانين فهي ذاتها في المراحل الثلاث. (. .)

إن مايؤدي «دور» المونتاج في التكوين التشكيلي هو التآلف بين التكوين العام الذي يتحقق تبعاً للموضوع المعروض، والعرض ذاته؛ بين «توزيع متساوٍ» موَجَّه و «محيط» معَمَّم للموضوع المعني. أما في المرحلة الثانية فإن المونتاج هو الذي يقوم بدور التعميم. (. .) بينما يبرز «الدور» الرئيسي للمونتاج في الفيلم الناطق في التزامن الداخلي بين الصوت والصورة»(*).

بيد أن «سينما المونتاج» لم تنل تأييد الجميع اذ كان لها العديد من الاعداء. من بين المنظرين الداعين الى عدم اعتبار «سينما المونتاج» صيغة شاملة للغة السينمائية لابد على الاقل من ذكر اندريه بازان(**). يقول بازان: «في السينما التي شهدتها فترة ١٩٢٠ الى ١٩٤٠ يمكنني التمييز بين توجهين غالبين متعارضين: المخرجون الذين يؤمنون بالصورة واولئك الذين يؤمنون بالواقع». ان مغزى هذا التمييز يكمن في التعارض الذي يراه بازان بين سينما تضع بين يدي مخرجيها «ترسانة ضخمة من الوسائل الاسلوبية لفرض تأويلها هي للحدث المعروض» (سينما حيث «المعنى لايكمن في الصورة ذاتها» بل هو «ظل الصورة الساقط، عبر المونتاج، على مستوي وعي المتفرج»، أي سينما تأويلية) وبين سينما أخرى تسعى الى التثبيت او التسجيل لا الى البناء، وتكون الاولوية فيها للموضوع المصور على حساب التأويل، وللممثل على حساب المخرج. في هذا النوع الاخير من السينما لايكون للمونتاج دور يذكر، ويعدد بازان الاسماء الشهيرة لعمالقة السينما الصامتة الذين لم يعطوا المونتاج اهمية كبيرة في مذهبهم الشعري.

ويرى بازان ان الغلبة في السينما الناطقة كانت تاريخياً للتوجه الثاني الذي يرسم سبل تطور هذا الفن في النصف الثاني من القرن العشرين. سنحاول، بادىء ذي بدء تحديد مفهوم المونتاج. المونتاج بالمعنى الذي تعطيه النظرية السوفييتية(***) ليس الا حالة

---

* المصدر السابق، الصفحات ٣٣١ ـ ٣٣٢

* * عرض بازان افكاره حول هذا الموضوع في كتابه «ماهي السينما» ويقع في اربعة اجزاء (باريس ١٩٥٨ ـ ١٩٦٢). اما الترجمة الروسية لمقالته «تطور اللغة السينمائية» المأخوذة من الجزء الاول فقد ظهرت في مجموعة «الموضوع في السينما» Soujet Vkino ، الكراس الخامس، موسكو، iskoûstov ١٩٦٥ والمقاطع الواردة هنا مأخوذة من هذه الترجمة (انظر ص ٣١٢).

*** الى جانب المؤلفات التي ورد ذكرها سابقاً تجدر الاشارة الى مقال ب. ايشنباوم B. Eichenbaum : «قضايا

خاصة لواحد من القوانين العامة التي تحكم تشكل الدلالات الفنية وهو قانون التجاور juxtaposition (التعارض والتكامل) لعناصر غير متجانسة. ان الطريقة التي يتم وفقها بناء متتالية فنية - اي تتابع عناصر بنيوية في الفن - تختلف كلياً عن تلك التي تبنى بها المتتاليات البنيوية اللافنية. سنقوم فيما يلي بالتعرف على طريقة بناء متتالية نموذجية من العناصر البنيوية اللافنية: بامكاننا دراسة اي نظام اتصال من زاويتين: اما من زاوية بنيته اللامتغيرة invariante ، او باعتباره تحقيقا لمبادىء النظام البنيوية عبر وسائط مادية. من هنا رأينا ف. دوسوسور يقترح التمييز، في الالسن الطبيعية، بين مبادىء «اللسان» «lan-gue» (نظام من الروابط البنيوية) ومبادىء «الكلام» parole (التعبير عن هذه الروابط بواسطة الادوات اللسانية او اللغوية) جاعلاً من هذا التمييز ركيزة اساسية لعلم السيمياء الذي أرسى قواعده فيما بعد، أي ركيزة اساسية للنظرية العامة للانظمة السيميائية. ومن هذا المنظور نجد أن أية متتالية من العناصر تفقد صفتها اللامتوقعة وتغدو قابلة للتحديد المسبق منذ اللحظة التي يحس فيها المرء بـ«صحتها». اي بتعبير آخر منذ اللحظة التي نتمكن فيها، على صعيد «اللسان»، من قرنها بمعيار بنيوي ما. واذا ترافق اتساع النص شيئاً فشيئاً ببروز قيود بنيوية جديدة تضاف اليه ويتزايد عددها تدريجياً فان مجال اختيار العنصر التالي فيه يضيق بالضرورة هو الآخر شيئاً فشيئاً. هذا يعني ان الشحنة الاعلامية في كل نص مبني بصورة صحيحة تتناقص بالتدريج كلما توغلنا فيه من بدايته نحو نهايته؛ لكن ذلك يترافق بالمقابل بازدياد عامل النَفْل redondance (اي امكانية التنبؤ باحتمال ظهور العنصر التالي في السلسلة الخطية للرسائل). شيء آخر تجدر الاشارة اليه هنا وهو أن عملية الاتصال اللافنية تفترض بالمستقبل ان يتلقى معلومة جديدة؛ لكنها تفترض ايضاً وجود نظام رمزي (شيفرة) مشترك بين المرسل والمتلقي يعرفه هذا الأخير مسبقا. عندما أقرأ كتاباً بالاستونية فان هذا يفترض انني سأتمكن من استخلاص عدد من المعلومات منه وانني على معرفة مسبقة باللسان الاستوني (الامر هنا لايتعلق بعملية قراءة تهدف تعلم اللسان الاستوني بل بعملية اتصال عادية). كذلك نلاحظ أن المتكلم والسامع عندما يستخدمان لسانهما الأصلي في محادثة عادية يكونان على معرفة تامة بهذا اللسان بحيث لايسترعي انتباههما. اننا نعير انتباهنا للسان عندما يستخدمه المتكلم بطريقة غير مألوفة، طريقة شخصية (مؤثرة، او منمقة غنية بالصور، أو فنية) او عندما

الاسلوبية السينمائية»، ومقال يوري تينيانوف Iouri Tinianov «حول اسس السينما» في كتاب «المذهب الشعري للسينما» الصادر في موسكو - لينينغراد، ١٩٢٧

لايجيد استخدامه كأن يرتكب اخطاء نحوية او يتلعثم او يسيء لفظ بعض الاحرف. فاللسان العادي لايلاحظ اثناء المحادثة المألوفة اذا كان متقناً وسليماً. ان انتباه المستمع يتركز على مايقال وليس على الطريقة التي يقال بها؛ وهو ـ أي المستمع ـ يستقي معلوماته من الرسالة لامن اللسان الذي يعرفه مسبقاً تمام المعرفة ولاينتظر او يتلقى اية معلومات جديدة عن بنيته.

أما المتتالية الفنية فانها تبنى بطريقة مغايرة تماماً. ان الكثافة العالية للمعلومات التي يتضمنها النص الفني تعود الى ان معياريته البنيوية لاتنقص من اعلاميته(*)، والفضل في ذلك يرجع الى آليات داخلية معقدة يصعب فهمها بدقة تامة. كما ان البنية الفنية تتمكن من عامل النَفْل(**) وتلغي تأثيره. زد على ذلك أن المشارك في عملية الاتصال الفنية يتلقى معلوماته لامن الرسالة فحسب بل ايضاً من اللغة التي يخاطبه الفن بها، مثله في ذلك مثل الانسان الذي يقرأ كتاباً ويهتم بدراسة اللغة التي كتب بها قدر اهتمامه بمضمونه. لذا تبرز اهمية اللغة في اية عملية اتصال فنية، فاللغة هنا لاتأتي بصورة آلية وليست نظاماً يمكن التكهن به مسبقاً.

في عملية الاتصال الفنية ينبغي اذن على لغة التواصل الجمالي من جهة والنص الذي صيغ بهذه اللغة من جهة أخرى ان يحافظا سوية وباستمرار على خاصية اللا توقع. وهنا تبرز امامنا صعوبة جديدة، اذ ان غير متوقَّع يعني غير نظامي (ماهو نظامي لايمكن أن يكون غير متوقع؛ لايعقل مثلاً ان يقال ان السادس من آذار يعقب فجأة الخامس منه، أو أن الربيع يعقب فجأة الشتاء، ذلك ان كلا من هذين التعاقبين له صفة آلية ولايحمل التعبير عنه في مقولة من هذا النوع اي اثر للمعلومات)؛ بيد ان كل ماهو غير نظامي، كل مالا يأتلف في نظام معين هو غير قابل للنقل ويظل خارج حدود التبادل السيميائي. وهكذا تخلق عملية الاتصال الفنية، بسبب من اولوياتها المنطقية ذاتها، وضعاً متناقضاً. فالنص هنا يجب ان يكون في نفس الوقت نظامياً وغير نظامي، قابلاً وغير قابل للتكهن المسبق. كلنا يعرف بالتجربة هذا الوضع الغريب، كلنا يعلم ان الشعر يتعامل مع خطاب يخضع لكل قواعد اللغة اضافة الى عدد من النواظم الاخرى كالقافية والوزن

---

* انظر:

I. Fonagy, Informationsgehalt von wort und laut in der dichtung, «poetics. poetyka. poetyka.» Varsovie, 1961

** حول هذا الموضوع انظر رسالة التخرج التي تقدم بها ف. أ. زاريتسكي تحت عنوان: «السيمانتيك وبنية الصورة الفنية الكلمية»

(Semantika istrouktoura slovesnogo khoudojestvennogo obraza) 1965

والاسلوبية الخ . . مما يؤكد ان النص الشعري اكثر تقييداً وأقل حرية من النص اللاشعري، ويُفترض به بالتالي ان يحمل معلومات اقل. اي انه يُفترض بالنوع اللافني ان يحتاج لعدد من الكلمات أقل من ذلك الذي يحتاجه الشعر لنقل كمية مكافئة تقريباً من المعلومات(*).

ان مايحدث في الواقع هو العكس تماماً: اذ ان النص الفني يمتاز دوماً بدرجة اعلى من الاعلامية وحجم أقل من النص اللافني المكافىء. ولهذه المفارقة اهمية اساسية اذ عليها تقوم تلك الفكرة التي يسميها الشعراء «معجزة الفن» ونسميها نحن الضرورة الثقافية.

يتوصل النص الفني الى حل هذا التناقض الاولي بطريقتين: الاولى تنطلق من ان النص ذاته يعتمد على نوعين متباينين من المعايير البنيوية. بمعنى ان ماهو عَرَضي في النص من وجهة نظر معايير معينة يكون نظامياً بالنسبة لمعايير أخرى. اضافة الى ان عوامل النَقْل المتعاكسة لنظامين مختلفين اذ تتراكب احداها مع الاخرى تتلاشى جاعلة النص يحتفظ باستمرار بكامل قيمته الاعلامية. واذا أردنا مثالاً واضحاً بامكاننا مقارنة نص من هذا النوع مع رسالة يمكن حل رموزها باكثر من لسان. بوشكين مثلاً يضع في مقدمة احد فصول روايته يفغيني او نيغين Eugéne Oneguine هذه الجملة المأخوذة من «هوراس» Horace: «o,rus» (أي «ايتها الحقول!») ويضيف بجوارها، كنوع من الجناس اللغوي، جملة: o,rouss (أي «ياروسيا!»). ستاندال بدوره استخدم نفس الجناس في روايته «حياة هنري برولار» la vie de Henry Brulard (الفصل ٢٤) حيث نقرأ: «في انتظار قدوم الروس في غرونوبل. الارستقراطيون وافراد عائلتي على ماعتقد، كانوا يرددون: orus quando ego te adspiciam!. الطريقة الثانية هي المجاورة بين وحدات لامتجانسة، وحدات تنتمي الى انظمة متباينة. ويمكن مقارنة ذلك بنص «هجين» يستخدم كلمات من السن مختلفة وبذات الاهمية. وهي طريقة شائعة في الفن حيث نلاحظ ان الفنان لايستقر على نوع معين من النظامية، فما ان يضع المرء يده على نظامية بنيوية معينة لنص ما وينتابه شعور من الترقب ويعتقد بامكانية التنبؤ بالعنصر التالي حتى يغير الفنان نوعية النظامية (ينتقل الى «لسان» آخر) ويضطرنا الى بناء الاسس البنيوية التي تنظم النص من جديد.

ان التصادم المستمر بين عناصر تنتمي الى انظمة متباينة (يتوجب على هذه العناصر

---

* نذكر هنا بالمقولة المعروفة في نظرية المعلومات: كلما قل حجم ابجدية النظام وكلما ازدادت نسبة «الضجيج» في قناة الاتصال كلما ازداد حجم النص اللازم لنقل كمية ثابتة من المعلومات.

ان تكون متعارضة وفي نفس الوقت قابلة للمقارنة فيما بينها، اي متحدة في مستو اكثر تجريدية) هو الوسيلة المألوفة لتشكل الدلالات الفنية.

في محاولة لشرح مبدأ التجاور بين العناصر اللامتجانسة وآلية تصادمها واتحادها في مستو اعلى بحيث يمتلك كل عنصر، في سياق الكل، صفة اللاتوقع والنظامية معاً، نذكر مثالاً مأخوذاً من مقالة رائعة كتبها الباحث التشيكي موكار فوفسكي Mukarvovsky منذ اكثر من أربعين عاماً.

في سياق تحليله لأفلام شارلي شابلن برهن موكارفوفسكي على وجود أساس مشترك تقوم عليه كل تلك الأفلام هو نوع من النموذج الثابت يعرفه المتفرج مسبقاً لابل ويترقبه: انه قناع «شارلو». الماكياج لايتغير، البدلة ذاتها، دائماً نفس الحركات التمثيلية، نفس النماذج من المواقف السينمائية والعودة دائماً الى نموذج انساني وحيد.. كل ذلك يسمح حقاً بالتحدث عن وحدة تلك الشخصية التي يمكن ان نرى عبرها بنية فنية تشكل كلاً قائماً بذاته.

لكن موكارفوفسكي لايلبث ان يلفت انتباهنا الى ان وحدة هذه الشخصية لاتنفي بل تفترض ازدواجيتها. يكفي ان نتمعن ثياب شارلو نفسها كي نكتشف انها ذات طبيعة مزدوجة: من اعلى القبعة الأنيقة المستديرة والمنتفخة (على شكل بطيخة صفراء) ثم الصدرية وربطة العنق (البابيون)، اما من الاسفل فنجد السروال الواسع متعدد الثنيات (سروال «اكورديوني»)، ثم الحذاء الضخم (من الواضح أن هذا التوزيع بين الأعلى والأسفل ليس وليد الصدفة). هذا الجمع بين الأناقة الرفيعة من جهة (نذكر ان ماكس ليندر هو الآخر كان قد اختار تلك الأناقة «المتماسكة» لرجل من رواد الصالونات كمحور لبناء شخصيته المعروفة. وعندما شرع شابلن بتقمص شخصية شارلو كان نموذج ليندر الكوميدي قد بات مألوفاً لدى الجمهور ويشكل جزءاً من افق توقعاته) وثياب المتشرد الرثة من جهة أخرى نجده أيضاً في مجمل حركات شارلو واسلوبه الايمائي. وهكذا تترافق تصرفات شارلو اللبقة على طريقة «الرجل العصري»، تلك اللباقة في رفع قبعته او اصلاح ربطة عنقه البابيون، مع حركات الصعلوك المتشرد وايماءاته بشكل يوحي اننا امام شخصية مزدوجة، أمام رجلين اثنين في شخص شارلو ذاته. بهذا يتم الوصول الى أثر المفاجأة. نعتقد للحظة اننا نرى قناعاً جامداً، مواقف نمطية مألوفة وحركات اتفاقية، وبالتالي ان التنبؤ مسبقاً بنص من هذا النوع سيكون اكثر سهولة من التنبؤ بمتتالية «خام»، «غير مُمَثَّلة» من صور فوتوغرافية لواقع لا فني. الا ان الحقيقة تناقض تماماً هذا الاعتقاد، اذ ان تداخل نظاميات النص المختلفة هو الذي يولد اللا ترقب اللازم. ففي

المواقف غير الملائمة يسلك شابلن سلوك الجنتلمان الحقيقي. ان شخصية الرجل العصري تبرز عنده في اللحظة التي يبلغ فيها سياق الحدث على الشاشة مرحلة تدفع المشاهد تلقائياً لان يتوقع سلوك الصعلوك او الماكر أو السارق، ولكن ما أن يتطلب السياق سلوك الرجل العصري حتى يعود شارلو من جديد صعلوكاً بسيطاً يرتدي ثياباً غير ثيابه.

لنأخذ مثلاً فيلم «البحث عن الذهب» نلاحظ ان موضوع هذا الفيلم ينقسم الى قسمين. في الأول نرى شارلو المتشرد، أما الثاني فيظهر شارلو وقد اصبح مليونيراً. بيد ان سلوكية الصعلوك المتشرد ذاته تعكس بصورة واضحة شخصية رجل عصري. ويبلغ هذ التناقض ذروته في مشهد «المأدبة» الشهير حيث نرى الباحثين عن الذهب في جبال قاحلة تكسوها الثلوج يوشكون على الموت جوعاً فيعمدون الى طهي حذاء جلدي ضخم. لكن شارلو يتناول الشوكة والسكين ليقوم بتقطيع هذه «الذبيحة»، ينتقل بعدها الى «مصمصة» المسامير كما لو كانت عظاماً حقيقية ثم التهام ربطات الحذاء وكأنه أمام طبق من السباغيتي، كل ذلك بتأنق وتكلف ظاهرين. ولكن ماان يصبح مليونيراً حتى نرى أمامنا رجلاً يرتدي معطفاً فاخراً من الفرو او بثياب السموكن يتلهى بحك جلده، يتجشأ ويلتهم طعامه بشراهة تلفت الانظار كأي متشرد حقيقي.

مغزى هذا الاسلوب التمثيلي يكمن في ان البطل يظهر لنا متنكراً في الحالتين. في الاولى نواجه رجلاً عصرياً متنكراً بثياب المتسول، وفي الثانية متسولاً يتنكر بثياب الرجل العصري. ان ماهية الشخصية المتنكرة هي التي تملي في الحالتين معايير تصرفات هذه الشخصية من جهة ونمط ترقب المشاهد من جهة ثانية. ان العلاقة «بطل ـ ملابس» تقود الى مواقف كوميدية مثيرة للضحك لكنها ايضاً قد تصبح مصدراً لدلالات اخرى. ففي نهاية فيلم «البحث عن الذهب» يلتقي شارلو المليونير على ظهر باخرة الفتاة التي رفضت حبه في قرية الباحثين عن الذهب. انها الآن تسافر في الدرجة الثالثة برفقة المهاجرين والفقراء. ولاتتعرف الفتاة في المسافر الانيق على المتيم القديم. لكن ما ان يسرع شارلو الى ارتداء ثيابه الرثة القديمة حتى تعرفه الفتاة. التنكر يغدو الآن حدثاً قصصياً ولهذا فهو يختفي من التمثيل: شارلو بثياب المتشرد يتصرف بالفعل كمتشرد وسلوكه يتفق مع ذاته. انه من جديد ذلك الرجل البسيط التعيس بحركاته الساذجة الرعناء: هكذا تراه الفتاة وهكذا تحبه. لكن المشاهد مع ذلك لاينسى ان بطله متنكر.

اذا كان بمقدورنا الحصول على الكوميديا من العبثية والمفارقة، وذلك عبر جمع مالايمكن جمعه، عبر مجاورة ميكانيكية لعناصر غير متجانسة، فما بالك بالشخصية

المتكاملة، خاصة اذا كانت شخصية تراجيدية! . . انها تتطلب من عناصر تبدو، من وجهة نظر معينة، متباينة ومتضادة ان تبدو متحدة من وجهة نظر أخرى لامتوقعة يشكل اكتشافها جوهر عملية الخلق الفني ذاته.

لقد لفت موكارفوفسكي انتباهنا الى الوسيلة التي يستخدمها شابلن للحفاظ على شعور المتفرج الدائم بوحدة الشخصية. فإلى جانب البطل يضع شابلن في فيلم «اضواء المدينة» شخصيتين مختلفتين تبدوان وكأنهما تهددان شخصية شارلو الفريدة الحية «بانتزاع» وجهيها المعروفين والمتضادين (المتشرد والرجل العصري)، نعني بهما الفتاة العمياء بائعة الـزهور والمليونير السكير. كل منهما يفهم شارلو على طريقته: بائعة الزهور «ترى» فيه الامير الفاتن، فارس احلامها. إنها لا «ترى» إلا شارلو «المتأنق» بحيث لاتتمكن من التعرف اليه بعد ان تسترد بصرها، بينما يبحث المليونير السكير والذي يعيش حالة من الضجر والتقزز عن صداقة «انسان بسيط»، انسان متشرد، وهو ايضاً، بعد ان يصحو من سكره، لايتعرف الى شارلو، شارلو الانسان الذي يحيطه سوء فهم مأساوي، ولايدرك من الحب او الصداقة الا «الفتات»، هو ذاته الذي يجب ان يرى فيه الجمهور عنصراً مليئاً بالحياة، فريداً متكاملاً وقائماً بذاته.

هكذا يولد ذلك النهج الحياتي الذي يميز شخصية شارلو والذي يبدو كخليط من نمطين سلوكيين متناقضين وفي نفس الوقت ككل عضوي متفرد: حياة ومصير انسان. وهكذا تُحَل المفارقة التي ذكرناها قبل قليل في معرض حديثنا عن الطاقة الاعلامية التي تميز الفن.

هذه الملاحظات ليست وقفاً على الكوميديا وحدها انها على علاقة مباشرة مع جوهر الفن وقوانينه الداخلية. ففي رواية «رقيق هو الليل» للكاتب سكوت فيتزجيرالد* Scott Fitzgerald يحاول البطل ان يشرح للممثلة روز ماري ماهية اداء الممثل: «عليها اذن ان تفعل شيئاً غير متوقع. اذا اعتقد الجمهور انها فتاة قاسية القلب عليها ان تغدو رقيقة، واذا اعتقد انها رقيقة عليها ان تتحول الى قاسية. اي انه ينبغي على الممثل «الانسلال» (او «الخروج») من خصائص شخصيته. هل تفهميني؟.

ـ ليس تماماً، تعترف روز ماري، ماالذي تعنيه بقولك «الخروج من خصائص الشخصية»؟.

---

* سكوت فيتزجيرالد: «رقيق هو الليل» (الترجمة الفرنسية دار لوزان للنشر، ١٩٦٥ مع مقدمة بقلم ج. كابان. ترجمة م. شوفالي ص ٤٤٦ ـ ٤٤٧).

ـ ان تفعلي الشيء اللامتوقع الى ان تتمكني من الزام المشاهد بترك الحدث الموضوعي جانباً والالتفات اليك. عندها فقط تعودين الى خصائص دورك»

يظهر هذا المقطع وبكثير من الدقة ذلك التلاعب بترقب الجمهور، ذلك التنقل المستمر بين ايقاظ الترقب وهدمه والذي يعتبر احدى الوسائل الاساسية للحفاظ على النص غنياً بالشحنة الاعلامية.

ويعتبر اداء الممثل الشهير مارشيللو ماسترورياني مثالاً جيداً على هذا الاسلوب التمثيلي القائم على التصاق الممثل بالدور أحياناً وانفلاته منه احياناً أخرى. فالبطل في فيلم «ثمانية ونصف» لايستطيع الانفلات من ربقة الاسقاطات المتعددة لشخصيته: رؤى مشاهد من طفولته، الانطباعات التي حفرتها في ذاكرته شخصيات نسائية عدة، اضافة الى احلامه واعماله الفنية. انها انعكاسات متباينة (بل ومتعارضة) لكنها في نفس الوقت متطابقة.

ونتبين هذه الخصوصية ايضاً، وبوضوح متناه، عبر الرؤيا الجريئة التي عالج بها يوري لوبيموف شخصية ماياكوفسكي في مسرحية مكرسة له (مسرح التاغانغا في موسكو). يتعامل المخرج هنا مع شخصية معروفة، اذ ان مجرد ذكر اسم ماياكوفسكي يفرض على المشاهد نماذج تقليدية من الترقب، جامدة ومحددة تماماً تملي جزءاً منها المعايير التي وضعها ماياكوفسكي ذاته لفهم شخصيته الشعرية، كما يملي ارثه الادبي جزءاً آخر. هل يكتفي المخرج بنقل هذه الكليشات هكذا وببساطة دون زيادة او نقصان؟ ام انه سيعمد الى الغائها كاملة؟.. لاهذا ولاذاك. لقد ادرك ان كلاً من هاتين الطريقتين لن يكون مقنعاً على المستوى الفني وحاول بالتالي تجربة مبتكرة: وضع على المسرح خمسة رجال لتأدية دور مياكوفسكي (لم يكن أحدهم يشبه الشاعر بملامحه الخارجية، حتى ان اكثرهم «غنائية» كان ملتحياً يتلعثم لشدة ارتباكه). هؤلاء الخمسة كانوا حاضرين معاً فوق خشبة المسرح. يتفاوت سلوكهم احياناً ويتشابه احياناً أخرى حتى أنهم لايموتون في نفس الوقت. لكن ادراك المتفرج الدائم بأن هؤلاء الخمسة ليسوا الا شخصية واحدة هو بالتحديد سبب دهشته لرؤيتهم يختفون ببساطة ودون أي مؤثر خارجي واحداً تلو الآخر.

بيرتوني، في فيلم «الجنرال ديللاروفير» (الاخراج: روبرتو روسيلليني، البطولة: «فيتوريو دوسيكا) انسان شرير، يبدو أنه بلغ الدرك الأسفل من السفالة. لائحة اوصافه غنية بالرذائل فهو قواد، مهرب ومقامر، يغدو واحداً من المتواطئين مع المحتل النازي، يشارك بعض مستخدمي الجستابو البسطاء عملهم ويسلب اموال ضحاياهم. لكن هذه الشخصية تحتفظ بالرغم من كل ذلك بشيء خفي يجعلنا نمسك عن التعبير عن سخطنا

واستنكارنا لماتراه على الشاشة. لاتلبث ان تجد نفسك مشدوداً الى البطل (وهذا مايثير دهشتنا ويخلق لدينا شيئاً من الاحتجاج الداخلي)، نحس لديه نوعاً من الموهبة والنبل (الذي لايخلو في بعض جوانبه من ذلك النوع من النبل الذي نجده لدى عدد كبير من اللصوص). شعور الود والتعاطف هذا الذي نحمله تجاه انسان بلغ تلك الدرجة من الانحلال الخلقي كان يفسر فيما مضى، وبالتخصيص في فنون القرن التاسع عشر، عبر ارجاع مسؤولية سقوط الفرد الى المجتمع والظروف الاجتماعية السائدة. الفيلم ايضاً لايخلو من بعض التلميحات الى ذلك: ليس من قبيل الصدفة ان تكون السينيورة فاسيو، المواطنة النبيلة التي ذهب زوجها ضحية لتعسف الجستابو، هي اكثر الشخصيات ادانة لبيرتوني، اذ انها في الحقيقة فتاة ارستقراطية لم تعتد الفقر والحرمان؛ حتى فنجان القهوة، «القهوة الحقة» الذي كان بيرتوني يتفاخر بتقديمه لها لم يكن بالنسبة اليها اكثر من كأس من «الحساء» النتن. ليس من حقنا مقارنة هذه المرأة الشابة ببيرتوني، هذا صحيح لكن المتفرج يفهم تماماً ان نبلها هي لم يخضع ابداً للتجارب القاسية والمهينة التي باتت من الامور اليومية في حياة بيرتوني.

الا ان صانعي الفيلم يرفضون تبرير سلوكية بطلهم بهذه الطريقة. وهذا واضح تماماً، على الأقل لان هذا التفسير بالذات هو الذي يذكره بيرتوني في الفيلم ويقدمه للمتفرج بتملق ظاهر. نجد ذلك في جوابه لرئيس الجستابو الكولونيل مولر عندما يستدعيه هذا الأخير (بعد ان وقع بيرتوني تماماً في شراكه) ليعرض عليه تقمص شخصة المقاومة الجنرال ديللاروفير. وبينما كان الكولونيل يشرح تفاصيل حياة هذا " ن ودوره في المقاومة يصيح بيرتوني بنوع من التعجب المشوب بالغيرة: «عجباً. يتزوج من ابنة جنرال بيومونتي(*)! انها الطريقة المثلى لعدم بلوغ النجاح السريع في مهنته. عمته، المركيزة دي بارينو اورثته كل ثروتها بعد موتها عام ١٩٢٨ متهم بالماسونية، عمه كاردينال. لا فعلاً هذا كثير، كم يسليني كل هذا. انا ياسيدي الكولونيل اخترت طريق حياتي بمفردي، لا أدين لأحد بأي شيء».

ان وضع كلمات كهذه على لسان رجل من هذا النوع يشير بوضوح الى رفض صانعي الفيلم لهذا التفسير التبسيطي على الرغم من بقائه في نهاية المطاف تفسيراً محتملاً.

ثمة مقطع آخر من الفيلم يثير الانتباه مع أنه يبدو للوهلة الاولى عديم الاهمية بالنسبة للسياق العام للأحداث. يضيف المخرج هذا المقطع بعد ان توصل الى توضيح

---

* نسبة الى منطقة بيامون في ايطاليا ـ المترجم ـ

الملامح الحقيقية لشخصية بطله وابراز مسؤولية هذا الأخير الذاتية فيما انتهى اليه من انحطاط: يتخفى بيرتوني تحت اسم مستعار هو اسم المهندس غريمالدي (او الكولونيل غريمالدي)، ولكنه لايدري ان هذا الاسم يحمّله رصيداً من الجرائم الخطيرة التي ارتكبها صاحبه ضد المحتل الالماني: غريمالدي كان ملاحقاً بتهمة مساعدة الثوار. ويتساءل مولر، الذي كان يحمل في اعماقه نوعاً من الود تجاه بيرتوني، بلهجة لاتخلو من التهكم، تحت اي اسم يفضل بيرتوني المثول امام المحكمة: اسم بيرتوني ام غريمالدي؟ لم يكن هنالك أي مجال للتردد، انه يختار بيرتوني طبعاً، فهذا لص بسيط ليس الا، عقوبته القصوى السجن، وسيناله العفو حتماً مع نهاية الحرب القريبة، اما في دور غريمالدي فهو على ثقة تامة من مواجهة عقوبة الاعدام رمياً بالرصاص. بطلنا مجرد لص بسيط ويفضل ان يبقى كذلك. وبالرغم من ان هذا الجواب كان طبيعياً تماماً الا انه خيب ظن رئيس الجستابو الذي بات يدرك الآن ان تلك العدمية، التي لاتخلو من الجاذبية، هي في الحقيقة غريبة تماماً عن صفة الرفعة والسمو التي كان يتوهمها.

هكذا تحددت خصائص البطل الذي وعده مولر هذا بانقاذ حياته مقابل تقديم خدمة بسيطة الى الجستابو: تمثيل دور الجنرال ديللاروفير احد ابطال المقاومة، وكانوا قد رددوا نبأ سجنه (وهو في الواقع قد لاقى حتفه)، والقيام بالاتصال مع الثوار لتسليمهم للالمان فيما بعد. وفعلاً ادخل بيرتوني السجن وشرع في تقمص دور ذلك الارستقراطي العسكري المحترف والمناضل الوطني الذي انتزع حتى احترام اعدائه.

لص متشرد يلعب دور بطل. هذا مايمكن استخلاصه تلقائياً في نهاية الجزء الأول من الفيلم. ولو بقيت الامور عند هذا الحد لكنا وجدنا تبريراً مقنعاً لرأي كل من مولر والفتاة فاسيو (الذين كانا فيما عدا ذلك مختلفين كلياً وعلى كافة المستويات، لكنهما واثقان تماماً من قدرتهما على فهم الرجال وحقهما في الحكم عليهم) ولكان الجزء الثاني من الفيلم بالنسبة للمشاهد زائداً لاطائل تحته. الا ان التطور اللاحق للاحداث جاء مغايراً لكل قوى العطالة هذه التي رُتبت بعناية فائقة لتخضع المتفرج الى نمط معين من الترقب؛ اذ أن بيرتوني يعيش في ايامه الأخيرة صراعاً حاداً بين طبيعته كلص بسيط (ولكن ايضاً كفنان، والى حد ما كطفل عرف كيف يحتفظ بومضات من السذاجة والموهبة) وبين الدور الذي حمل وطأته. هاهو يذلل كل الصعوبات. الحرب، القصف المستمر. ترقب الموت المحتم، يتأثر بنبل الدور الذي يمثله ويحول القناع الى حقيقة، يغدو فعلاً الجنرال ديللاروفير. يتحقق هذا التحول بطريقة بالغة الاقناع امام عيون المتفرجين المنذهلة. وطوعياً يسير البطل الى الموت، يموت دون أن يشي بالثوار الذين كشفوا هويتهم امامه،

ويكتب قبل ان يموت رسالة الوداع الى زوجته التي لم تكن زوجته وولده الذي لم يكن ولده. انه يتبنى حتى الاحكام الجاهزة للشخصية الارستقراطية التي تقمصها، ذاته الثانية son alter ego ويهتف لمجد ايطاليا ومليكها في وجه بنادق الـ اس اس SS المصوبة نحوه.

لن نتوقف عند فكرة الفيلم الرئيسية ـ وهي فكرة تمتاز بعمقها الانساني وبنائها الفني المركب ـ مايهمنا هنا هو جانب آخر اكثر خصوصية: ذلك الاحساس بالحقيقية الذي يختلج في اعماق المتفرج والناتج عن ان الممثل، عندما يخضع في آن واحد لنوعين من معايير السلوك، يضطر حتماً، عند انتقاله من سلوك لآخر، الى ان «يخرج من شخصيته» كي «يدخل شخصيته الأخرى». هذا التذبذب بين مطلبين يولد عامل اللاتنبؤية اللازم (الاعلامية).

بامكاننا الرجوع الى ملاحظة أخرى، كمثال جديد: لاحظ ب. أ. فلورنسكي P.A.Florenski في ايقونة تمثل العذراء، رسمها اندريه روبليف، ان كلًّا من النصف العلوي والنصف السفلي لوجه العذراء يضيف عناصر مختلفة تماماً الى القيمة التصويرية للعمل.

الامثلة السابقة اعتمدت اعمالاً من نوع الكوميديا والتراجيديا، وفنوناً تميل نحو الاصطلاحية (الاتفاقية) او نحو الحياة الواقعية، وربما استطاعت ان تبين حقيقة هامة هي ان فكرة اقرار المعايير وتخطيها، فكرة اقرار الآلية وكسر طوقها تشكل احدى القوانين الداخلية للنص الفني. وهذا شديد الوضوح في السينما بشكل خاص.

أما عملية تجاور عناصر فير متجانسة فهي واحدة من الوسائل الشائعة جداً في الفن. والمونتاج، الذي يشكل حالة خاصة لهذه العملية، يمكن ان يُعرَّف على أنه مجاورة عناصر مختلفة من عناصر اللغة السينمائية. صحيح ان بعض الاساليب الفنية تتمحور حول صراع حاد بين عناصر متناحرة (هكذا تبدو الاساليب المجازية في القصة النثرية، او التباين العنيف بين الشخصيات على صعيد الموضوع). لكن مهما كانت نوعية الاسلوب الذي نختار، سواء كان من النوع الذي يسترعي الانتباه بتبايناته او ذلك الذي يعطي انطباعاً بانسجامه العميق، لابد ان نكتشف، خلف آليته، تجاوراً وتعارضاً بين العناصر، ذلك اللامتوَقَّع الداخلي للبناء، الذي بدونه يفقد النص كل أثر للمعلومات الفنية. على هذا فان المونتاج، كواقعة من وقائع اللغة السينمائية لايخص فقط ماسمي بـ «سينما المونتاج» التي يظهر فيها بوضوح ومباشرة، بحالته الخام، بل أيضاً تلك السينما التي لايرى فيها اندريه بازان اثراً للمونتاج. ان اللغة السينمائية تنتظم كآلية «تسرد حكايات

من خلال اسقـاط صور متحـركة»، انها بطبيعتها لغة سردية. لكن تظل هناك رابطة داخلية عميقة بين القصة السينمائية والمونتاج.

إن تقابل (أو تجابه) العناصر يمكن ان يكون على نوعين:

١ ـ العنصران المتقابلان متطابقان على الصعيد الدلالي (السيمانتيكي) او على الصعيد المنطقي بحيث يمكن ان نقول عنهما «هذا نفس الشيء». لكن بالرغم من أنهما يمثلان نفس المرجع (الموضوع او الظاهرة او الشيء المأخوذ من الواقع اللانصي) فانهما يقدمانه وفق انماط مختلفة.

٢ ـ العنصران المتقابلان يمثلان مراجع مختلفة وفق انماط متطابقة.

اذا ماطبقنا هذا التمييز على وقائع اللسان فاننا سنقابل بين تكرار نفس المفردة او الوحدة المعجمية lexème (نفس الكلمة) في صيغ قواعدية مختلفة، وتكرار نفس الصيغة القـواعدية في كلمات مختلفة. فاذا رمزنا بحرف كبير للدلالة السيمانتيكية للعلامة (اي علاقتها بالموضوع) وبحرف صغير لدلالتها القواعدية (اي علاقتها بالعلامات الاخرى) سنتوصل الى التمثيل التالي:

Aa	Aa
Ab	Ba
Ac	Ca

واذا طبقنا الحالة الاولى على السينما نقول ان الموضوع المصوَّر يظل هو ذاته بينما يتغير فقط تكوين اللقطة والاضاءة وبعد الكاميرا عن الموضوع. اما في الحالة الثانية فاننا نتحـدث عن نفس اللقـطة، نفس الاضـاءة، نفس البعـد لكن لموضـوعات مختلفة. اللقـطات ٢٨٤ حتى ٢٨٧ و ٢٩١ حتى ٢٩٢ من فيلم «الـدارعة بوتمكين» (لقطات «المدافع») تقدم مثالاً عن الحالة الاولى. اما اللقطات الثلاث الاخرى (الطالب والام والمعلمة) فتمثل الحالة الثانية (انظر الصور من ٣ الى ٨).

إلا أن التكرار الفني يمتاز عن التكرار اللافني في أنه هنا لابد من بذل قدر من المجهود، قد يكون كبيراً جداً، أو حتى انفعالياً احياناً، ثمناً للحصول على المطابقة او التعارض. ولاكتشـاف عمق المعنى لابد هنا ايضاً من اعادة ترتيب التصنيفات: المتطابق يصبـح مختلفـاً وبـالعكس. زد على ذلـك ان الشكـل والمضـمون (الكيفية والموضوع)







الصور. ٣ ، ٤ ، ٥







الصور ٦ ٧ ٨

ينفصلان وفي نفس الوقت يتبادلان الموقع في النص الفني بينما يتمايزان بوضوح تام في المنطق. وهكذا فان الفم المفتوح للصراخ ليس كيفية في حد ذاته بل موضوعاً. بيد انه لايلبث ان يبدو، اثر مقابلة اللقطات الثلاث من «بو تمكين» (الصور من ٣ الى ٥) كعنصر قواعدي (نحوي)، وهذا يذكرنا بالتوافق الشكلي في الجملة الواحدة بين المكونات ذات الطبيعة الواحدة.

اللقطات الشهيرة «للأسد الذي يستيقظ» من فيلم «بوتمكين» يمكن ان تمثل تجسيداً واضحاً لفكرة الصراع البنيوي التي تميز عملية التكرار الفني جاعلة منها ظاهرة مركبة ديالكتيكياً تمتاز بدرجة من الغنى الدلالي اعلى بكثير من تلك التي تميز عملية التكرار اللافني.

نرى اسداً حجرياً يستيقظ كما لو كان اسداً حقيقياً ينبض بالحياة. وعنصر اللاتوقع في هذه الحركة، وبالتالي اثرها الدلالي البالغ، يكمن في ان الصورة لاتخفي جانبها الرخامي او طبيعتها التمثالية بل تؤكده. ان دينامية الصورة تدخل هنا في صراع مع سكونية الموضوع. لكن هذا التأثير يصل ايضاً بوسائل أخرى: نحن نعلم اننا أمام تمثال وبالتالي لانشك في ان هذه اللقطات انما تظهر ثلاثة مواضيع مختلفة تتقابل وفقاً لكيفيات معينة (كيفية منطقية: انتماء الموضوع الى صف «تماثيل الاسود»؛ كيفية بصرية: الاضاءة، نفس مسافة اللقطة الخ). لكن لو كان الامر يتعلق باسد حي سنجد موضوعاً وحيداً، نفس الموضوع، مصورا وفق كيفيات غير متطابقة فيما بينها (الحركة). أي أننا نرى في وقت واحد شيئين مختلفين، ونشهد تبادلاً بين وظيفتي الموضوع والكيفية: هذا مايخلق التوتر الدلالي ـ الوظائفي sémantico- fonctionnelle الذي يثيره هذا المشهد من الفيلم.

ينبغي اذن، من الآن فصاعداً، عندما نبحث عن استخلاص اصناف الموضوع والكيفية، الا ننسى خاصيتها النسبية وميلها الى التبادل فيما بينها في النص الفني.

لنتفحص بداية، صورة فوتوغرافية منفردة؛ هذه الصورة تقابل الصورة (الكادر) المنفصلة على شريط الفيلم السينمائي. هانحن منذ البداية امام تكوين محدد: الموضوعات داخل الكادر ليست مستقلة بل يقوم بينها تضايف (ارتباط)، وتشكل علاقة دالة تتجاوز دلاليتها حاصل جمع دلالات تلك الموضوعات اذا اخذت منفصلة. من هذا المفهوم بالذات كان ايزنشتين يتحدث عن تكوين الصورة الفيلمية المنفردة كتكوين مونتاجي. ثم اننا غالباً مانتعامل مع موضوعات مختلفة تتقابل وفقاً لكيفية معينة، مما يجعل من هذه

الاخيرة حاملة لدلالات بالغة التأثير. نلاحظ مثلاً ان عنصر الضوء في بعض اللوحات الفنية يفوق في دلالته اسلوب تصوير الموضوعات. واذا توصلنا الى استخلاص الكيفيات التي تربط الشخصيات والاشياء - او تضعها في تعارض - داخل الصورة الفيلمية المنفردة، سيكون بمقدورنا تمييز عناصر النص الاكثر دلالة.

حتى الآن مازلنا نتعامل مع نفس الآلية التي تحكم فن الرسم او فن الغرافيك، لكن الاثر السينمائي بحد ذاته لايظهر الا في اللحظة التي تتقابل فيها لقطة منفردة مع لقطة اخرى، أي في اللحظة التي تبدأ فيها القصة بالبروز على الشاشة. والقصة يمكن ان تولد عبر سلسلة مصغرة من اللقطات التي تصور موضوعات مختلفة، او سلسلة مصغرة من اللقطات حيث الموضوع ذاته يغير كيفياته. واذا اعتبرنا ان تغييراً مفاجئاً قد تم في مسافة اللقطة بحيث لانعود نرى على الشاشة كل الموضوع بل جزءاً منه (وهو مايدرك عملياً كتغيير للموضوع) عندها يمكن القول ان الحالة الاولى قد قُدمت على الشاشة عبر لقطات مختلفة بينما كانت الثانية عبارة عن حركة الموضوع داخل اللقطة ذاتها. وفي كلتا الحالتين يبرز الاثر المونتاجي. وعلى هذا فان تشكل وحدات جديدة، سواء جاء نتيجة لمونتاج صورتين مختلفتين على الشاشة، او لتتابع حالات مختلفة لنفس الصورة، ليس رسالة سكونية، بل على العكس تماماً، انه نص سردي ديناميكي يشكل، عندما يتحقق بواسطة الصور او العلامات الايقونية البصرية، الجوهر الحقيقي للسينما.

من هنا يتوجب اعطاء معنى آخر للتعارض الذي اقترحه بازان: انه يبين واقعة حقيقية في تاريخ السينما اذا ماكان يعني ان هذا التيار الفني او ذاك يسعى الى اعادة بناء «الحياة الحقيقية» او على العكس الى بناء مفاهيم فنية؛ الى منتجة اجزاء متفرقة من الشريط او على العكس تصوير «لقطات طويلة مستمرة» والتركيز اولا على اداء الممثلين. اما ان نعتقد بامكانية تجنب تدخل المخرج من خلال رفضنا للمونتاج فهذا تبسيط واضح للامور يشبه التبسيط القائل بامكانية التخلص من مبدأ المونتاج فيما لو الغينا عملية وصل (لصق) اللقطات ببعضها.

صحيح ان وصل اجزاء شريط السيلولويد وجمعها في كل دلالي من مرتبة اعلى هو الشكل الاكثر بروزاً والاكثر وضوحاً للمونتاج، وان هذا الشكل هو الذي سمح بفهم المونتاج فنياً وتأويله نظرياً، الا ان اشكال المونتاج الأخرى، الاشكال المتوارية التي تتقابل

فيها كل صورة مع تلك التي تليها خالقة معنى ثالثاً جديدا تعتبر هي الاخرى ظاهرة اساسية في تاريخ السينما لاتقل اهمية عن الأولى.

تتناول ملاحظة اندريه بازان واقعة حقيقية وجوهرية في تاريخ السينما. لكن عند تأويلها يجب ألا يغيب عن اذهاننا مايلي: ان مايقدمه بازان كاتجاهين منفصلين ومتعارضين جذرياً في بناء الفيلم، ينغلق كل منهما ضمنياً على نفسه، ليسا في الحقيقة سوى دافعين متضادين ومتعارضين لآلية واحدة. لايعملان الا عبر صراعهما ويحتاج احدهما للآخر. من هنا فان غلبة اي من هذين الاتجاهين اذا اعتبرت زوالاً للآخر لن تكون نصراً للغالب بل تدميراً له. وتاريخ السينما بكل تقلباته وميوله الدورية، طوراً نحو «البناء» وطوراً نحو «تصوير الواقع»، هو شهادة كافية على ذلك. وفي سياق المساجلة الايديولوجية والجمالية الدائرة حول الفن قد يكون هذا الاتجاه أو ذاك مرتبطاً بمفاهيم ايديولوجية أو فلسفية معينة، الا أن أياً من هذه الاتجاهات، بطبيعتها ذاتها، لايمكن تُسْتَنْفَذ بأكملها عبر هذه الرابطة. ففي الادب مثلاً نجد ان تفضيل اي اتجاه فني او ايديولوجي للنثر او الشعر لايمنع النثر والشعر، كل بحد ذاته، من ان يظلا شكلين للادب، ولايقلل من قدرة كل منهما في التعبير عن المفاهيم الايديولوجية على اختلاف انواعها.

كي تعي السينما ذاتها كفن كان لابد لها في خطواتها الاولى من الاخذ بالاشكال الاكثر اصطلاحية للغة السينمائية. حتى ان مجرد ترجمة مظاهر الحياة الواقعية بتلك اللغة كانت تبدو بمثابة اكتشاف جمالي. ومن خلال سعي السينما الدؤوب للتخلص من ربقة التصوير الفوتوغرافي بدت فكرة المغالاة في الجانب الاصطلاحي كسمة حتمية لايمكن تخطيها. وعندما نجاري بازان في تقسيمه للسينما الى سينما «اصطلاحية» واخرى «واقعية»، واعتبار المونتاج كحد فاصل بينهما، فاننا نسقط من اعتبارنا جانباً آخر: ان الاتجاه الثاني لسينما العشرينات الذي كان يتجنب كل اشكال المونتاج الحادة ويتعمد استخدام تقنية «المشاهد الطويلة» هو الآخر كان يتميز باصطلاحية عالية في اداء الممثلين. سينما المونتاج بالمقابل كانت تميل الى اختيار الممثل النمط، وتحاول من خلال اعتمادها على الشريط الاخباري التسجيلي الاقتراب في سلوكية الممثل على الشاشة من الحياة اليومية. اي ان كلاً من اتجاهي السينما اللذين ميزهما بازان امتلك نموذجه الاصطلاحي الخاص به؛ والسينما المعاصرة ليست امتداداً آلياً لاحد هذين الاتجاهين بل هي نتاج تركيبهما المعقد. ان تأثير العمل السينمائي على المشاهد لايشترط الاستبعاد الآلي لاحد هذين المكونين المتضادين بل يشترط تناقضهما الديالكتيكي. والظاهرة التي رأيناها

في سينما مابعد الحرب لها دلالتها في هذا المجال، ففي نفس الوقت الذي بلغ فيه المونتاج واداء الممثلين ذروة التشابه مع الحياة اليومية برزت حاجة ملحة لاشكال واصطلاحات اكثر تعقيداً واكثر اكتمالاً كان جوهرها السعي الى بلوغ الواقعية في السينما.

لقد رأينا سلسلة من الافلام تتعمد اظهار عملية تصوير الفيلم السينمائي (اي نوع من السينما داخل السينما - المترجم). من الواضح ان في ذلك رغبة في تقديم مايبدو حقيقياً وواقعياً كأنه مُمثّل. وسندرك اننا هنا امام مسألة اعمق بكثير من مجرد «الموضة» او البحث عن مؤثرات جديدة عندما نستعيد الى ذاكرتنا وجود اتجاهات مماثلة في فن الرسم وفي اشكاله الاكثر واقعية. لنأخذ مثلاً لوحة «مرافقات ولية العرش» Les Menines بالغة الشهرة للفنان فيلا سكيز Velasquez: تحتل مقدمة اللوحة مجموعة شخصيات رسمت بدقة واقعية بالغة مكونة من الجلساء والفتيات الصغيرات بثياب البلاط والاقزام والكلاب (كانت اللوحة في الأصل تسمى «اسرة الملك فيليب الرابع»)، الا اننا نلمح في الزاوية اليسرى فناناً يرسم لوحة نراها من الخلف. لكن هذا الفنان ليس سوى فيلاسكيز نفسه. اي ان ماتراه عيوننا - لوحة فيلاسكيز - يظهره لنا فيلاسكيز نفسه من الخلف على اللوحة المصورة في الزاوية اليسرى. ان اقحام الفنان في اللوحة وادراج اللوحة التي يقوم برسمها في تفاصيل الواقع الذي يعرضه انما يعني، كما هي الحال في فيلم «ثمانية ونصف» وفيلم «كل شيء للبيع»، تقديم صورة بالغة الواقعية مع الاشارة الى أنها مجرد صورة اي اصطلاح. في الخلف نرى أيضاً جداراً تزينه بعض اللوحات جاءت لتضيف الى الفراغ الواقعي للقاعة، منقولاً عبر وسائل الرسم، فراغاً آخر هو الفراغ الاصطلاحي للرسم منقولاً عبر وسائل الرسم ذاته. أخيراً نلاحظ في خلفية اللوحة مرآة تعكس مايراه الرسام ويقوم برسمه على سطح لوحته المخفي. ان مايثير الاهتمام هنا ليس جرأة فيلاسكيز البالغة في تفجير المساحة المستوية للوحة وانما محاولته المبادلة بين الذات والموضوع بخلق لوحة عن لوحة(*).

ونجد مثالاً مشابهاً في مجال النثر الواقعي في «قصة رواية» لجوركي ١٩٢٤ حيث يتجلى ميل الكاتب الى الخلط بين «ابطال الواقع» و «ابطال الرواية» في ذات اصطلاحية واحدة.

---

* انظر م. فوكو: الكلمات والاشياء ١٩٦٦ ص ٣١٨ - ٣١٩



الصورة رقم ٩

٨ ■

بنية القصة السينمائية

يمكن اعتبار النص السينمائي في آن واحد كنص متقطع (مؤلف من علامات) ولامتقطع (حيث تنسب الدلالة الى النص مباشرة).

كما يمكن تمييز نوعين من المونتاج السينمائي: جمع لقطة بأخرى وجمع لقطة بنفسها (مع او بدون تغيير في الكيفية: فعندما تأتي لقطة ثابتة وطويلة في اعقاب لقطات قصيرة ودينامية يمكننا ان نرى في ذلك نتيجة لمونتاج من النوع الثاني حيث ترتبط اللقطة بنفسها). وفي حين تؤدي منتجة اللقطات المختلفة الى ابراز الربط الدلالي بينها جاعلة من هذا الربط الحامل الرئيسي للدلالات يقوم مونتاج اللقطة الواحدة بالتقليل من اثر الربط الى حد جعله غير محسوس، ويتم التراكم الدلالي بصورة تدريجية. لهذا السبب، وبالرغم من ان المونتاج بطبيعته يفترض التقطيع واللااستمرار، فان هذا التقطيع ينمحي ويتلاشى امام المشاهد اثناء العرض مع الانتقال التلقائي، الضمني من لقطة الى اخرى مثلما تتلاشى الحدود الفاصلة بين الوحدات البنيوية في نص الخطاب.

وهكذا فان السينما يمكن ان تتمحور اما حول بنية الواقع («لسانها» حسب مفهوم دوسوسور) او حول مُعطاه التجريبي المباشر («الكلام» وفقاً لنفس المفهوم السابق).

بالطبع ان كلًا من «اللسان» و «الكلام» حاضر في النص والامر هنا يتعلق فقط بالمخرج الذي يختار توجهاً يبرزه ويتعمد اعطاءه الاولوية، بينما يطمس الاتجاه الآخر.

وعلى هذا الأساس يبرز نوعان من السردية. ان مايكوّن بنيتنا الفكرية ومفاهيمنا المعتادة، والتي تبدو في اغلبها مرتبطة بالطبيعة الانسانية ذاتها، هي الثقافة الكلمية، تلك الثقافة التي يقوم فيها الكلام الانساني بدور نظام الاتصال الاساسي، نظام يقتحم حقول السيميوية sémiosis كافة ليعيد ترتيبها على النحو الذي يوافق صورته هو ذاته. انه نظام كلمي ويهدف الى الاتصال مع انسان آخر. اما الأنظمة الأخرى اللاكلمية او تلك التي تتشكل في دارة مغلقة فتجد نفسها بطريقة أو بأخرى مسحوقة تحت وطأة هذا النظام السائد. لهذا السبب، وحتى عندما نشكل النموذج لـ «قصة بالصور»، فاننا نسقط عليه مباشرة تركيبة السردية الكلمية. زد على ذلك ماننتناساه غالباً من ان السرد المألوف والذي يبنى بواسطة اللسان والكلمات ليس الا واحداً من النموذجين المحتملين للقصة.

الأول القصة الكلمية: ويتم بناؤه انطلاقاً من وحدة نصية معينة بأن نضيف اليها وحدة ثانية وثالثة مما يسمح بالحصول على سلسلة سردية مصغرة. واجتماع سلسلة مصغرة لمختلف [illegible]قطات في متتالية ذات معنى يشكل قصة.

[illegible] الثاني فهو تحول اللقطة ذاتها. نذكر في هذا المجال بكلمة الشاعر فيت Fet (*) حول [illegible]حولات السحرية للوجه المحبوب». بالطبع ان متتالية تحولات الوجه تشكل سرداً [illegible]لأخرى، لكننا لسنا هنا امام تآلف حشد كبير من العلامات في سلسلة مصغرة بل امام [illegible]ل العلامة الواحدة ذاتها. وتقدم في الصورة رقم ١٠ الفيلم الذي حققه دوميني [illegible]emény (**) على جهاز الفونوسكوب والذي يعود الى بدايات السينما. الممثل يلفظ جملة «احبك [illegible] بالفرنسية je vous aime.

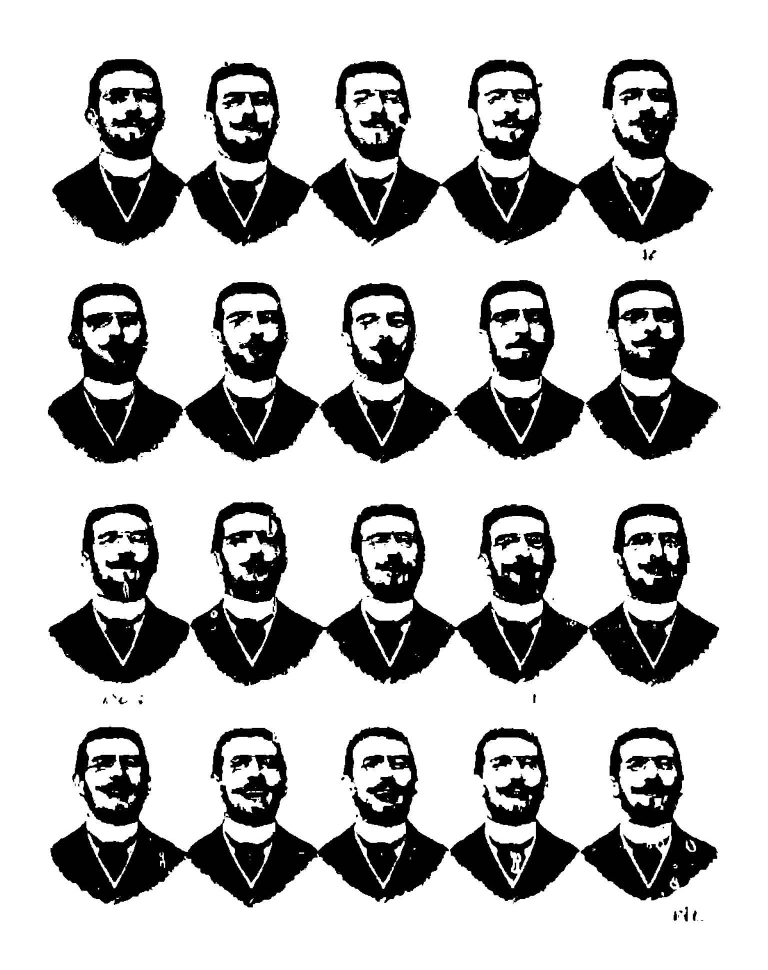
ان مايبدو على شريط الفيلم كمتتالية متقطعة لصور متعددة ليس بالنسبة للمشاهد سوى تبدل مستمر لنفس الوجه.

واذا كانت السردية تتولد في الحالة الاولى من كون الرسوم تستخدم ككلمات فان الحالة الثانية تشهد بروز سردية من نوع تصويري خالص. الا ان قابلية تحول العلامة الايقونية الى نص سردي تظل مرتبطة بوجود بعض العناصر المتحركة (المتحولة) فيها. وهكذا بامكاننا استخلاص عدد من العناصر الثابتة التي تسمح لنا ان نقول عن مجموعة

---

* افاناسي أفانا سيفيتش فيت (١٨٢٠ ـ ١٨٩٢) شاعر غنائي روسي من دعاة الفن للفن اشهر دواوينه «نيران المساء» (الترجمة الفرنسية).

** جورج دوميني (١٨٥٠ ـ ١٩١٧) مخترع الفونوسكوب ١٨٩١ و «اللوحات الشخصية المتحركة» (الترجمة الفرنسية)



الصورة رقم ـ ١٠ ـ

ـور السـابقة «هذا نفس الوجه»، وتجعلنا، اثر عرضها مجتمعة، ندرك الصو
لقطة واحدة لكن هنالك ايضاً عناصر متحولة (قابلة للتغيير ضمن حدو
نة)

ولكي يكون بمقدور عدد من اللقطات الاجتماع في سلسلة مصغرة ذات

يتعين على هذه اللقطات امتلاك عنصر مشترك اياً كان مستواه: قد تكون عبارة عن نفس الصورة معروضة في لقطة أخرى، او صورتين مختلفتين في كيفية مشتركة. والتوافق هنا يمكن ان يكون دلالياً (صافرة رجل الشرطة وصافرة القطار). وقد نكرر تفصيلاً ما (اقدام مارك تطأ الزجاج المتناثر على الأرض وأقدام بوريس وهي تغوص في الارض الموحلة في فيلم «عندما تمر الغرانق» للمخرج م. كالاتوزوف). او قد نشير الى اتجاه سير الحدث (لقطة تعرض اطلاق عيار ناري تليها لقطة تظهر سقوط جسم المصاب)، الخ... المهم في الأمر هو وجود عنصر مميَّز يتكرر في عملية جمع اللقطات المتباينة، بينما يصبح اساس التفارق في عملية تحول اللقطة الواحدة. يبرز في الحالة الاولى الاتجاه نحو التقاربات الدلالية المباغتة، بينما يتجلى في الحالة الثانية الميل الى التحليل الدلالي الدقيق micro-analyse، أي الى عملية التفاصل dissociation.

النوع الاول يميز سينما المونتاج في حالتها القصوى، يلقي الضوء على مسألة بنية الواقع وينبني كنظام من الانتقالات القفزية من عقدة تكوينية الى اخرى.

أما النوع الثاني فيميل نحو القصة المستمرة التي تحاكي جريان الحياة الطبيعي. في الحالة الاولى يقدم المخرج «الاصول القواعدية للواقع» ويترك لنا مهمة اكتشاف النصوص الحياتية التي توضح نموذجه، بينما يقوم في الحالة الثانية بتقديم النصوص تاركاً لنا امر استخلاص «البنية القواعدية» منها. لكن يجب الا يغيب عن الاذهان ان المقصود هنا، اذا استثنينا الافلام التجريبية الخالصة، هو فقط سيادة احد هذين الاتجاهين باعتبارهما عدوين لايمكن لاحدهما ان يوجد بدون الآخر.

٩ ■

الموضوع في السينما

كل النصـوص ـ فنية كانت أم لافنية ـ التي عرفتهـا الثقافة الانسانية تقسم الى زمرتين. الاولى تجيب نوعاً ما عن السؤال: «ماهذا؟» (أو «كيف صُنع هذا؟»)، والثانية عن السؤال: «كيف تم هذا؟» (أو «بأية طريقة حدث هذا؟»). نسمي النصوص الاولى «نصـوصـاً بدون موضـوع» والثانية «نصوصاً ذات موضوع». اي ان النصوص بدون موضوع، من وجهة النظر هذه، هي تلك التي تنشىء نوعاً من الترتيب (التنسيق)، نوعاً من النظامية، من التصنيف. انها تظهر بنية الواقع في مستو ما من مستويات تنظيمه: قد تكون كراسة تتناول ميكانيكا الكم، او نظام شارات المرور، مواعيد انطلاق القطارات، او مراتب آلهـة الاولمب، او اطلس الكـواكب والنجـوم. هذه النصوص هي بطبيعتها نصوص سكونية (ستاتية). حتى عندما تصور حركات ما فان هذه الحركات تكون من النوع الذي يتكرر وفقاً لنظامية ثابتة، حركات مساوية لنفسها على الدوام.

أما النصوص ذات الموضوع فهي تعرض دوماً «حالة» ما، حدثاً ما (ليس من قبيل الصـدفة ان تكون تسمية «القصة» nouvelle ، وهي نص ذو موضوع، قد جاءت من الكلمة الايطالية «جديد» une nouvelle) ، وهو مالم يحدث بعد أبداً، أو مالم يتوجب حدوثه.

النص ذو الموضوع هو في الواقع صراع بين ترتيب معين، تصنيف معين، موديل

معين للعالم وبين خرق ذلك كله. احد مستويات هذا النص ينبني على استحالة خرق النظام القائم، بينما يقوم الثاني على استحالة عدم خرق هذا النظام. وهذا مايعطي السردية ذات الموضوع جانبها التحريضي الثوري الواضح واهميتها كنموذج بنائي بالنسبة للفن.

الموضوع في الفن، بسبب من طبيعته الدينامية والمركبة ديالكتيكياً، انما يزيد من تعقيد الجوهر البنيوي للعمل الفني.

والموضوع هو متتالية (مقطع séquence) العناصر الدالة لنص يتعارض ديناميكياً مع نظام تصنيفه.

تتمثل بنية العالم للبطل كنظام من الممنوعات، كتركيبة هرمية من الحدود التي يصعب اجتيازها. قد يتجسد ذلك في الخط الفاصل بين «المنزل» والغابة في الحكايات الخرافية، او بين الاحياء والاموات في الميثولوجيا، بين عالم اسرة مونتيغو وعالم اسرة كابوليه(*)، بين طبقة النبلاء وعامة الشعب، بين الغنى والفقر. ويُلحَق الابطال بواحد من هذه العوالم، الا انهم يظلون، من وجهة نظر الموضوع، ساكنين، بينما يبرز في مواجهتهم بطل ديناميكي (واحد على الاغلب) يملك القدرة على اختراق الحدود وهو الامر الذي يعتبر ضرباً من المستحيل بالنسبة لهم: انه الحي الذي يقتحم مملكة الاشباح، فتى من عامة الشعب يقع في هوى فتاة نبيلة، فقير ينشد الثراء. ان خرق الممنوعات هو الذي يشكل العنصر الدال في سلوكية الشخصية، أي الحدث. واذا اعتبرنا [illegible] عالم الموضوع الى جزئين يفصلهما حد واحد هو الشكل الاكثر بدائية [illegible] للتقطيع (في الغالبية العظمى من الحالات نواجه تركيبة هرمية من الممنوعات لكل منها دلالية وقيمة مختلفتين) فان مجرد خرق الممنوعات بحد ذاته لايتحقق غالباً كفعل وحيد (حدث) انما على شكل سلسلة مصغرة من الاحداث: الموضوع.

بيد ان الموضوع الفني يتنقل في حقل تركيبتين هرميتين على الاقل، مرتبطتين بطريقة أو بأخرى (على الاغلب طريقة تضادية antithétique) وهذا مايمنح بنية الموضوع نوعاً من الانتثار الدلالي (التعدد الدلالي chatoiement): بمعنى ان ذات المقاطع القصصية ليست متساوية من ناحية التكوين، فتارة تتدخل كاحداث ذات دلالية محددة، وتارة تكتسب دلالية اخرى جديدة، واحياناً تفقد تماماً حتى صفة الحدث. لهذا السبب فان الموضوع الفني، على خلاف الموضوع اللافني الذي يتصف بالخطية ويقبل التمثيل بياناً

* اسرتان فرنسيتان اشتهرتا بالعداوة البالغة بينهما (المترجم)

بمسار نقطة متحركة، هو عبارة عن تشابك عدد من الخطوط التي لاتكتسب معنى ما الا وسط سياق دينامي معقد.

النص ذو الموضوع يمثل بالضرورة سرداً. السرد، القصة، على خلاف النظام يمثلان على الدوام فعلاً une action من جهة أخرى تبرز في النظام العلاقات الاستبدالية (الجدولية paradigmatiques) بينما تغلب النظمية (التركيبية syntagmatique) في القصة. ان الرابط بين العناصر، وبناء السلسلة البنيوية المصغرة المؤلفة للنص على اساس هذا الرابط هو مايشكل القاعدة الاساسية لكل قصة. بيد ان الجانب النظمي هو الذي يكشف الاختلافات الجوهرية بين السردية الفنية والسردية اللافنية.

يمكن اعتبار النص السردي اللافني كتركيبية هرمية من البنى النظمية. اما القوانين التي تحكم تعاقب الوحدات الصوتية (الفونيمات) والعناصر الصرفية ـ النحوية morpho-grammaticaux ومكونات الجمل، والجمل، والوحدات عبر الجملية transphrastiques فيمكن اعتبارها، في كل حالة، على حدة، كمسألة مستقلة تماماً. كل مستو يمتلك، الى جانب ذلك، تنظيمه الداخلي المستقل تماماً. لكنه في الوقت ذاته يبدو بالنسبة للمستوى الاعلى الذي يليه وكأنه يعود للشكل، بينما يكون المستوى الاعلى بمثابة مضمونه. على هذا، اذا تناولنا مستوى تعاقب المورفيمات (المستفردات morphèmes) في نص ما تبدو لنا البنية الفونيمية phonématique كبناء شكلي خالص، مضمونه هو توالي العناصر الدالة نحوياً. من اجل بناء موضوع من النوع اللافني فان مجمل الترتيبات الفونولوجية والنحوية والمعجمية والتركيبية (داخل الجملة) تعود للشكل. بينما يتمثل المضمون، اي المعنى، في تعاقب الرسائل على المستويين الجملي وعبرـ الجملي.

ما أن ننتقل الى القصة الفنية حتى تتغير كل هذه القوانين. في القصة اللافنية يُبنى تنظيم مستويات التعبير والمضمون بحيث يخضع الاول لآلية (لأتمتة) قصوى: انه لاينقل اية معلومات لانه هو ذاته انجاز لقوانين معروفة مسبقاً. ويفترض هنا ان من يستمع الى قصة مسرودة بلغته الام متلقياً من خلالها معلومة ما عن احداث معينة لايستقبل اية معلومة عن اللغة بحد ذاتها. ذلك ان لغة الاتصال تكون معطاة مسبقاً لكل من المرسل والمتلقي المشاركين في عملية الاتصال. ويكون استخدام هذه اللغة بالنسبة لكليهما ـ اذا اتقنا استخدامها ـ من الآلية بحيث لايلحظانها، انها «شفافة» بالنسبة للمعلومات.

أما في الرسالة الفنية فان اللغة ذاتها تكون حاملة للمعلومات. كما ان اختيار نموذج

تنظيم النص بشكل تلقائياً عنصراً دالاً بالنسبة لمجمل المعلومات المنقولة.

ان السعي لبلوغ قيمة فنية لرسالة ما يخلق اذن وضعاً واضح التناقض: يخضع النص في الواقع الى تقييدات اضافية تضاف الى معايير اللغة مثل الايقاع والقافية وغيرهما. غير أن هذه العطالات البنيوية كلها، المعطاة منذ بداية النص، اذا طبقت من بداية النص حتى نهايته بدقة وصرامة ستجعل البناء الفني آلياً بالكامل وقاصراً عن نقل اية معلومات.

لتفادي ذلك يُبنى النص الفني على تفاعل عدد من البنى المتعارضة تؤدي بعضها وظيفة (الآلية) من خلال ادخال متتاليات من النظم الايقاعية، ويقوم البعض الآخر بتخليص البنية من تلك الآلية، وخلخلة عطالة التوقع لتحفظ للنظام درجة عالية من اللاتنبؤية.

وعلى مستوى السرد تأتي نظمية النص اللافني على شكل تعاقب عناصر متجانسة، في حين تكون نظمية النص الفني على شكل تعاقب عناصر لامتجانسة. ويُبنى تركيب النص الفني على شكل تعاقب عناصر لامتجانسة وظيفياً، تعاقب عناصر بنيوية سائدة dominantes structurelles من مستويات مختلفة.

لنتصور اننا تمكنا، لدى تحليلنا هذا الفيلم او ذاك، من تحديد الوصف البنيوي للقطات المستخدمة (لقطة كبيرة، لقطة عامة، لقطة اميركية.. الخ ـ الترجمة الفرنسية) وذلك بعد تبيان نظام تعاقبها في تركيبة الفيلم. بامكاننا ان نقوم بالشيء ذاته بالنسبة لتعاقب زوايا التصوير غير الاعتيادية raccourcis، اوعملية ابطاء وتسريع اللقطات (اللقطة هنا هي الصورة الفيلمية ـ الترجمة الفرنسية)، وبناء الشخصيات، ونظام المؤثرات الصوتية الخ.. لكن الأجزاء المصورة بلقطات قريبة، عندما يعمل النص فعلياً، لاتتناوب فقط مع اجزاء معاكسة لها بل ايضاً مع اجزاء مطابقة حيث تكون زاوية التصوير غير الاعتيادية ذاتها هي الحامل الرئيسي للدلالة. بيد ان اللقطة، حتى في هذه الحالة، لاتختفي بل تظل حاضرة كخلفية فنية شبه خفية(*).

ان النص الفني لايخاطبنا بصوت منفرد بل كجوقة ذات بنية متعددة الاصوات ومركبة. اذ تتداخل فيه مجموعة من الانظمة الخاصة معقدة التنظيم لتشكل تعاقباً من اللحظات السائدة دلالياً.

---

* لمزيد من التفاصيل يمكن العودة الى كتاب المؤلف (يوري لوتمان) «بنية النص الفني» وقد نشرت دار غاليمار ترجمته الفرنسية ـ باريس ١٩٧٣.

واذا كانت التعاقبات الالسنية في النص اللافني مستقلة تماماً عن الموضوع، لايربطها به اي رابط (كل من هذين المستويين ينتظم في بنى باطنية متأصلة) فان الامر ينعكس تماماً في الفن حيث يمكن للعنصر العائد للغة السردية وذلك الذي ينتمي الى المستوى الاعلى، مستوى التكوين ان يتجاورا في تعاقب وحيد، ويشكلا مؤثراً مونتاجياً واحداً. ففي السينما مثلاً يمكن لحدث كبير وأي تفصيل عادي لكن مصور بلقطة قريبة ان يتجاورا كعناصر مونتاجية متساوية القيمة.

السرد السينمائي هو قبل كل شيء سرد. وعبره يتكشف بوضوح بالغ عدد من القوانين الاساسية التي تحكم كل نص سردي على الرغم مما قد يحمله هذا القول من مفارقة (ذلك من بناء القصة لايتم هنا بواسطة الكلمات بل باستخدام تعاقب العلامات الايقونية). ثمة مايحملنا على الاعتقاد بأن عدداً لابأس به من قضايا النظرية العامة للبنى عبر ـ الجملية التي تشغل علماء الالسنية في يومنا هذا، ستتوضح بدرجة معقولة اذا توقف هؤلاء عن اعتبار القصة الكلمية كنوع وحيد ممكن واهتموا بدراسة التأويل النظري للتجربة السردية في السينما.

من الطبيعي ان السرد السينمائي هو سرد يتحقق بالوسائل السينمائية، ومن هنا فهو لايعكس فقط القوانين العامة لاية قصة، بل ايضاً السمات النوعية الخاصة بكل سرد يتحقق بالوسائل السينمائية.

ان البناء النظمي (التركيبي) هو تآلف عنصرين على الأقل في سلسلة مصغرة. وتحقيقه يفترض وجود اثنين على الاقل من العناصر اضافة الى الآلية التي تحكم تآلفهما. عندما نرى مثلاً، في احدى ايقونات بسكوف Pskov (القرن الخامس عشر) التي تمثل قطع رأس القديس يوحنا المعمدان(*)، لحظة قطع الرأس تحتل مركز الايقونة بينما نلحظ في الزاوية اليمنى الرأس المقطوعة تنبجس منها الدماء؛ أو نرى شخصيات دانتي وفيرجيل في لوحات ساندرو بوتيتشيللي التي زينت كتاب «الكوميديا الالهية» تتمثل عدة مرات في رسم واحد، وفقاً لمحور انتقالها، فان هذا يعني اننا ـ في حدود اللوحة نفسها ـ أمام لحظتين متعاقبتين جُمعتا معاً. لكن كي يكون بمقدور عنصرين أن يأتلفا معاً لابد أولاً ان يوجدا منفصلين. من هنا تبرز مسألة تقطيع النص وتقسيمه الى اجزاء كاحدى اهم المسائل الاساسية في بناء العمل السردي. ومن هذه الزاوية يعتبر اللسان، بسبب بنيته الجوهرية

* انظر: «الايقونات القديمة في كاتدرائية الحماية (البروتكسيون) لطائفة المؤمنين ـ القدماء قرب مقبرة روغوجسكي في موسكو» موسكو ١٩٥٦ ص ٥٣

المتقـطعة، اكثر طواعية من الرسم في مجال السرد. وليس من قبيل الصدفة ان يتلاءم النص الكلمي، تاريخياً، مع السـرد اكثر من الفنون الصورية. وتحتل السينما من وجهة النظر هذه مكانة خاصة: انها تؤالف بين ايقونية الفنون الصورية ـ بما تنطوي عليه هذه الايقـونية من مزايا جوهرية على مستوى النمذجة ـ وبين اللااستمرارية كصفة اساسية للمادة السينمائية (الصورة مقطعة الى لقطات)، وهذا مايعطي شكلها السردي تماسكه العضـوي العميق. ان السردية في الرسم أو في النحت هي دوماً خرق لبنية نموذجية معينة. في حين أن مايؤدي هذا الدور في الادب او في السينما هو رفض السردية. اما الموسيقى فيمكنها، بسبب ترتيبها النظمي الخالص، ان تنمذج إما صورة متزامنة ومستمرة للعالم (هذا اذا هدفت عرضاً ما، أو لوحة ما)، أو سرداً (اذا حاكت بنية الخطاب).

هكذا تتواجد في الفيلم المعاصر ثلاثة انواع من السردية في نفس الوقت: الصوري والكلمي والموسيقي (الصوتي). ويمكن ان تنشأ بين هذه الانواع روابط على درجة عالية من التعقيد. ثم انه اذا حدث وتمثل احد انواع السرد بغياب دال (كأن يخلو الفيلم من أية مصاحبة موسيقية مثلاً) فان ذلك لايسهل عملية بناء الدلالات بل يزيدها تعقيداً.

ومما تجدر ملاحظته ان تعاقباً من الاجزاء الدالة في نص ما قد يقود الى خلق بنية سردية من مستـوى اعـلى تتمفصـل فيه المقاطع الدالة للنص الصوري او الكلمي او الموسيقى لا كمستويات مختلفة لنفس اللحظة بل كتعاقب لحظات، أي كسرد. أضف الى ذلك أن السرد يستجر دوماً تعاقبات من التداعيات اللانصية extra-textuelles المتنوعة (اجتماعية ـ سياسية، تاريخية، ثقافية) تأخذ شكل الاستشهادات؛ (ففي فيلم «امطار تموز» تلعب اللوحة الجدارية التي تعود الى عصر النهضة دور المقدمة التوجيهية epigraphe ؛ بينما تلعب المصاحبة الموسيقية طوال الوقت دور «الخطاب الاجنبي»، حسب تعبير باختين Bakhtine ، اذ تعيد المشاهد الى عالم الظواهر التاريخية والثقافية الرحب. وهكذا تبرز سردية من مستوى اعلى، هي بمثابة مونتاجات مختلفة لموديلات ثقافية، وذلك مهما كانت الوسائل التي استُخدمت لتحقيقها في الفيلم. وقد جُرِّب مونتاج المجمَّعات الثقافية هذا، والذي يعتبر اكثر اهمية على المستوى النظري منه على المستوى العملي، في فيلم «المرأة المتزوجة» لغودار.

ان استحالة تناول هذه المسألة بكل ابعادها في حدود كتابنا هذا تفرض علينا اختصار هذا الجـانب: لن نتطرق الى مجمل العناصر السردية التي تكون الفيلم الملون الناطق المعاصر، بل سنتوقف فقط عند الجانب الفوتوغرافي، الصوري الخالص.

على هذا الاسـاس يمكن توزيع العناصر السردية على اربعة مستويات، نفس

المستويات الاربعة التي نصادفها في كل نموذج سردي. (*)

مبدئياً، ثمة طريقتان لتآلف العناصر الدالة في سلسلة مصغرة. قد يتم ذلك عبر اجتماع عناصر من نوعية وظيفية واحدة، أو عبر تكامل عناصر تمتلك وظائف بنيوية مختلفة. كل حالة تفرض نوع الترابط الخاص بها (تجاور عناصر متساوية القيمة في الاولى، علاقة هيمنة وتكييف في الثانية. من الواضح ان متانة الرابطة تتفاوت بين الحالتين: فبينما تكون العناصر في الأولى مستقلة نسبياً تفترض الهيمنة صفة التماسك).

هنالك سمة جوهرية اخرى هي حضور أو غياب الحد (النهاية) للسلسلة المصغرة: تفترض الرابطة القائمة على التكامل تعيين حدود الوحدة النظمية، في حين تعطي الرابطة القائمة على الاضافة التراكمية سلسلة مصغرة لامحدوده.

ان تحلل النص الى وحدات مستقلة متساوية القيمة، او تسلسلها المنطقي (نتيجة التخصص الوظيفي لكل منها) في مركبات تشكل كلاً عضوياً قائماً بذاته، يقدمان المعايير التي تسمح باستخلاص المستويات الملموسة لبناء النص.

المستوى الاول هو تآلف وحدات اصغرية مستقلة: الدلالة السيمانتيكية، التي تنتمي الى كل من هذه الوحدات منفردة، تولَد هنا تحديداً من تسلسلها المنطقي. انه المستوى الذي تتشكل فيه السلاسل المصغرة للوحدات الصوتية (الفونيمات) في الالسن الطبيعية، وهو مستوى مونتاج اللقطات في السينما (**).

المستوى الثاني هو الكل النظمي (التركيبي) العنصري او الاولي. وهو مستوى الجملة في الالسن الطبيعية، بالرغم من أنه قد يتحقق ايضاً في بعض الحالات في الكلمة (***)

---

* لهذا السبب نعتقد ان السرد السينمائي يشكل نصاً نموذجياً لبناء النظرية العامة للنظمية syntagmatique ونختلف بهذا مع ب. هارتمان P. Hartman مثلاً الذي يبحث التركيب (النظم) في الموسيقى، والتنميقات الاسلوبية (الترصيع ornement) في الالسن المُشكلَنة، والالسن الطبيعية، والشعر دون التطرق الى السينما (بيتر هارتمان Syntax und Bedeutung Assen 1964).

** اذا تعمدنا التبسيط، ننطلق هنا من حقيقة ان اللقطة المنفردة، بالرغم من قابليتها للتأويل الدلالي (السيمانتيكي)، ليست بعد موضوعاً للتحليل التركيبي النحوي syntaxique. ان النظمية syntagmatique والتركيبية syntactique داخل اللقطة يطرحان قضية مستقلة اكثر قرباً من الجوانب المماثلة للنماذج الصورية الثابتة (اللوحات والصور الفوتوغرافية) منها للأنواع السردية. لن نبحث هذه القضية هنا لكن ذلك لايقلل ابداً من اهميتها بالنسبة لمسألة البناء الفني للفيلم السينمائي بشكل عام.

*** اذا قارنا المخطط العام المقترح هنا بالمخططات المتبناة في علم اللغة (الالسنية) سنجد أن «المورفيمات»

أمـا في السينـما فهو الجملة السينمائية: مركّب متكامل، يمتاز بوحدته الداخلية الضمنية. تحده من جانبيه الوقفات البنيوية pauses . من بين المعايير المميزة لهذه الوحدة ينبغي ان نسجل، ليس فقط انغلاقها على نفسها وانحصارها بين وقفتين حدوديتين بل أيضاً حقيقة ان هذه الحدود انما تعود الى طبيعة تنظيمها الداخلي ذاتها. انها غير قابلة للتكرار الى مالانهاية كالسلاسل المصغرة التراكمية. يمكن للبنية الداخلية للوحدة الجملية ان تتكون اما من عنصر وحيد، عندما يكون هذا العنصر المجموعة الكلية لكل العناصر وفي نفس الوقت مكافئاً لمقولة ما، او من عنصرين اثنين، وفي هذه الحالة يبرز بين هذين العنصرين علاقة اسنادية relation de prédicativité ، مما يفترض تباينهما النوعي بحيث يعتبر احدهما بمثابة الموضوع المنطقي le sujet logique والآخر بمثابة المحمول (المُسنَد le prédicat). في الفيلم السينمائي لايمكن لهذه العلاقة ان تقوم الا بين عناصر قابلة للتأويل على الصعيد الدلالي (السينمانتيكي). المستوى الثاني هو اذن على الدوام نظم لوحدات دلالية.

المستوى الثالث هو اجتماع الوحدات الجملية في سلاسل مصغرة من الجمل. وبالرغم من ان الدراسات الحديثة(*) قد استخلصت نوعاً من التنظيم البنيوي في الوحدات عبر ـ الجملية للنص فان طريقة تنظيم تعاقب من الجمل تختلف جذرياً عن طريقة تنظيم الجملة: التعاقب الجملي يتألف من عناصر متكافئة (تكون الجمل بالنسبة لبعضها البعض، وظيفياً، متساوية القيمة)، وليس مفهوم الحدود ضمنياً، نابعاً من بنيته بل ان بالامكان اطالته عملياً الى مالانهاية باضافة عناصر جديدة. ان نموذج التنظيم البنيوي للمستوى الثالث يجعل منه مستوياً موازياً للأول.

المستوى الرابع هو مستوى الموضوع، وهو ليس تعميماً آلياً للأول، اذ ان الموضوع ذاته يمكن ان يعالج بواسطة كمية متغيرة من الجمل. يبنى مستوى الموضوع وفق نموذج المستوى الثاني، المستوى الجملي. يقطّع النص الى عناصر متخصصة من وجهة نظر بنيوية

و «الكلمات» في التحليل النظمي ليست مستويات بالمعنى الحرفي اذ قد يقابل هذه الوحدات عدة مستويات.

---

* انظر: ي. بادوتشيفا E. Padoutcheva ، «بنية المقطع» structure du paragraphe ، دراسات حول الانظمة السيميائية II ، حوليات جامعة تارتو رقم ١٨١ ، تارتو ١٩٦٥

و: ي سيفبو I. Sevbo ، «دراسة بنية النص المقيَّد» etude de la structure du texte lié ابحاث لسانية في التوبولوجيا العامة والسلافية «M.,-Naouka» ١٩٦٦ .

تكـون، على خلاف عنـاصر المستـويين الاول والثالث، وعلى شاكلة عناصر المستوى الثاني، ذات صفة دلالية (سيمانتيكية) تلقائية. واجتماع هذه العناصر يشكل جملة من المستـوى الثـاني: المـوضـوع يبنى دائماً على مبدأ الجملة. ليس صدفة ان يقود تأويل المقولتين: «فلان ترك نفسه يُقتل» و «فلانة رحلت برفقة فارس» الى امكانية تصنيفهما في المستوى الثاني (احدى جمل النص) والمستوى الرابع (موضوع النص) على حد سواء.

ان دراسـة نظمية الفيلم السينـمائي على ضوء نموذج بناء النص السردي الذي اقـترحنـاه اعـلاه تبين ان المستويين الاول والثالث يعودان الى صعيد التعبير بينما يعود المستويان الثاني والرابع الى صعيد المضمون (لسنا بحاجة الى التذكير ان عبارة «مضمون» أُخذت هنا بمعناها الالسني لابقيمتها المتداولة في علم الجمال: في الفن، تكون اللغة دوماً صنفاً من المضمون). هذا يعني، اذا طبق في تحليل السرد السينمائي، ان المستويين الاول والثالث يحملان المسؤولية الاساسية في السردية السينمائية الخالصة بينما يكون المستويان الثـاني والرابع من نفس نموذج «الادبية» والسردية بمعناها الواسع. وهكذا يمكن ان نروي حدثاً او موضوعاً بالكلمات، لكن عندما يتطلب الامر عرض أو وصف متتالية من اللقطات او الاحداث ـ مونتاج ـ يكون من الاسهل استخدام اللســـان الاصطناعي العلمي (او اللســان الـواصف العلمي. métalangue scientifique). من المؤكد ان هذا التعـارض اصـطلاحي، طالما أن الفن على الغالب لايفرض القوانين الا بهدف جعل خرقها ذي دلالة. (*)

تقـودنا هذه الملاحظة الاخيرة الى مسألة اخرى. ليس من المحتم أن تكون كل مستويات وعناصر النظام حاضرة في النص. واحتواء النظام لما هو غائب في النص يُدرَك كغياب ذي دلالة. هذا مايجب ان يكون ماثلاً في اذهاننا عندما نسعى الى حل مايسمى مسـألـة غياب الموضوع. ان غياب الموضوع، في وقت تفترض فيه بنية ترقب المشاهد وجوده، ليس غياباً للموضوع بقدر ماهو تحقيق سالب له. انه نوع من التوتر الفني الحيوي بين النظام والنص. أما معرفة ماذا كان يُفضِّل وجود موضوع قوي على غياب الموضوع فهو تساؤل لاطائل تحته مثله مثل كل تساؤل عن وجود أي مبدأ أو قانون في الفن. ولن

---

* الجزء الذي يلي «اللقطة» في النص السينمائي (المشهد) هو الجملة السينمائية. وفي حين ترتبط عناصر الجملة السينمائية (اللقطات) فيما بينها بروابط وظيفية متنوعة تكون حدود الجملة السينمائية فقط مجاورة للجملة التي تليها وتعطي انطباع الوقفة. إن تجاور الجمل السينمائية هو الذي يشكل السرد، اما تنظيمها الوظيفي فهو الموضوع.

تكـون هذه اللحظة البنيوية أو تلك (ناهيك عن هذه «الطريقة» أو تلك) هي موضع اعجاب وتقدير المرء بل العلاقة الوظيفية التي تربطها بالكل الفني للنص وبالصورة الفنية التي يبدعها الفنان للعالم.

على هذا فقد حصلنا على مستويات اربعة لبنية النص السردي السينمائي، اثنان منها يمكن تعريفهما كمستويات مونتاجية، والاثنان الأخران كمستويات جملية. إن نظرية المونتاج في السرد السينمائي تظل احد جوانب علم السينما الذي حظي بالقسط الأوفر من الدراسة والتحليل(*).

سبق واشرنا الى أن مستوى الموضوع هو اكثر «ادبية» من مستويات المونتاج. لكن هل ثمة خصوصية للموضوع السينمائي؟ هل يبنى الموضوع في السينما بطريقة مغايرة لطريقة بناء موضوع لا سينمائي مروي بنفس الكلمات؟

أشرنا أيضاً الى أن أساس أي موضوع هو الحدث، الواقعة التي تدخل في تناقض مع احدى قواعد تصنيف النص، أو احدى قواعد تصنيف وعينا بشكل عام. ان الرسالة «جان يمشي على أرض الغرفة»، في حالة اعتيادية مألوفة، لاتمثل موضوعاً ارجاعياً sujet en réduction مثلما هي الحال بالنسبة لـ: «جان يمشي على الجدار» أو «جان يمشي على السقف». لكن الشيء الاساسي هنا ليس المفهوم المنعزل والمجرد للحدث، بل ربطه مع بنى السياق: على صعيد الموضوع، تملك حكاية البهلوان الذي يفشل في المشي على الحبل

---

* الى جانب مؤلفات ايزنشتين المعروفة تكتسب مقالة جو. تينيانوف Ju. Tynianov بعنوان «قواعد السينما» اهمية خاصة بالنسبة لنا في هذا الميدان. فيها نجد التعريف الدقيق، الذي بات كلاسيكياً في يومنا هذا، للرابطة التي تقوم بين المونتاج والسرد: «المونتاج ليس وصل اللقطات بعضها ببعض بل هو التتابع التفاضلي (التمييزي) للقطات، ولهذا السبب فان اللقطات القابلة للتتابع هي تلك التي يقوم فيما بينها نوع من الترابط (التضايف corrélation). هذا الترابط قد لايتعلق فقط بجانب الحكاية وانما قد يكون ايضاً، وبنسبة اكبر بكثير، ذا خاصية اسلوبية» («المذهب الشعري في السينما» م. ل. كينوبيتشات M.L., Kinopetchat ۱۹۲۷ ص ۷۳).

انظر مقالة ي. بادوتشيفا: «بامكاننا، في اغلب الحالات، أن نعيد قوانين ائتلافية الوحدات في النص الى ضرورة تكرار بعض الاجزاء المكونة لهذه الوحدات. وهكذا نجد ان البنية الشكلية للبيت الشعري تقوم (خصوصاً) على تكرار اجزاء من الكلمات syllabe متماثلة صوتياً. ويقوم توافق الموصوف مع الصفة على تطابق قيمة علامات النوع والعدد والحالة. أما في الفقرة paragraphe فان خاصية تقييد النص انما تقوم بصورة أساسية على تكرار مقاطع دلالية (سيمانتيكية) متطابقة» (ي. بادوتشيفا، «بنية الفقرة»، المرجع السابق ص ۲۸۵)

قدرا من المضمون يساوي ذلك الذي تملكه حكاية انسان عادي يستطيع الرقص على الحبال. وحكاية فنان السيرك الذي كسرت قدمه اثر اصابته في حادث ما ولم يعد يستطيع تقديم عرضه للجمهور تشكل موضوعاً لايقل غنىً عن قصة فتاة شابة قادتها الصدف الى خشبة الاستديو لتصبح فجأة نجمة سينمائية لامعة، وذلك على الرغم من أن الحدث في الحالة الأولى يتلخص في ان فعلاً محدداً لايتم حدوثه بينما يحدث في الحالة الثانية.

يتنقل النص الفني في حقل مزدوج التوتر: انه يقوم باسقاط مزدوج، من جهة على عدد من الترقبات النمطية لتتابعات العناصر في النص، ومن جهة ثانية على نفس الترقب في الواقع. يتوصل ابطال القصص الخرافية، بفضل السحر، الى تحقيق معجزات خارقة. هذا الحدث يتطابق تماماً مع تصورنا عن «موضوع القصص الخرافية»، لكنه يختلف جذرياً عن فكرتنا حول معايير تجربتنا الحياتية اليومية. ان حدثاً «طبيعياً» في سياق معين يبدو «غريباً» في سياق آخر. شخصيات تشيخوف الدرامية مثلاً لاتتصرف بطريقة «غير مألوفة» بل تعيش على الخشبة حياة اعتيادية مألوفة. هذا يتوافق تماماً مع مفهومنا عن «هكذا تجري الامور في الواقع» لكنه يتخالف جذرياً مع مفهومنا عن قوانين المسرح. ان التوافق مع سلسلة قوانين يمكن ان يكون حيوياً على الصعيد الفني عندما يكون هنالك تخالف مع سلسلة أخرى. لكن الأثر الجمالي يختلف تبعاً للسلسلة التي يسعى النص نحوها.

ثمة اختلاف كلي بين السينما كفن والأدب في طبيعة الرابط الذي يربط كلاً منهما بمسألة التصديقية crédibilité. نذكر بحكمة كوزما بروتكوف(*) الشهيرة: «إذا رأيت كلمة «جاموس» مكتوبة على قفص فيل ـ صدق ماتراه مكتوباً». ان الجانب المضحك في هذا المثل ينبع من الافتراض العبثي بأن الصلة بين الكلمة والشيء الذي تدل عليه هي اكثر جوهرية واكثر ثباتية من الصلة بين هذا الشيء ومظهره المرئي. من هنا الاستنتاج بأن ماهو مكتوب لايمكن ان يكون خاطئاً، وأنه لاينبغي الاعتماد على الرؤية. لكن مايحدث هو كما نعلم، عكس ذلك تماماً: إن العلاقة «كلمة ـ شيء» تُدرَك على أنها علاقة اصطلاحية

---

* كوزما بروتكوف K. Proutkov: الاعمال المختارة. لينينغراد «sovetski pistel» ١٩٥١ ص ١٤٦ وبروتكوف هو لقب اطلق على مجموعة من الكتاب (أ. ك. تولستوي، الاخوة جيمتشوجنيكوف) في خمسينات وستينات القرن التاسع عشر. تميزت القصص الخرافية والمؤلفات الكوميدية والهزليات الادبية لهذه المجموعة بطابعها الهزلي الناجح الذي اكسبها شهرتها. ولاتزال تلك الحكم والأقوال المأثورة تحظى بشعبية واسعة حتى يومنا هذا (ـ المترجمة الفرنسية ـ)

(اتفاقية)، ولهذا السبب نقبل امكانية أن تكون الكلمة صحيحة أو خاطئة. والعلاقة «شيء ـ مظهر الشيء» (ذلك أن الصورة الفوتوغرافية، على خلاف الرسم، لاتُدرَك على أنها العلامة الايقونية للشيء، بل على أنها الشيء ذاته، مظهره المرئي) تعتبر بشكل طبيعي علاقة من العضوية والمتانة بحيث لايمكن هنا افتراض أي تحوير. وهكذا فإن الاقتناع بمصداقية القصة، وعدم قبول حتى فكرة أن تكون «مختَرَعة» يشكلان المرتكز الأساسي للسرد السينمائي. ولهذا السبب بالذات تكون طبيعة الاهتمام الذي يوليه الناس للسينما مشابهة الى حد ما لطبيعة الاهتمام الذي تثيره لديهم كوارث الطرق وحوادث المرور، أي المواضيع التي تفرزها الحياة الواقعية، أو بتعبير آخر خرق القوانين الثابتة في الواقع ذاته، وليس في تجسيده الفني.

أن تثير السينما لدى المتفرج هذا الاحساس بالمصداقية الذي يظل بعيداً تماماً عن متناول اي من الفنون الأخرى والذي لايمكن مقارنته الا بالاحساسات التي تثيرها الانطباعات التلقائية المباشرة للواقع، فهذا أمر مؤكد لايقبل الجدل. وتجد شدة الانطباع الفني في هذا الشعور حسنة واضحة. أما الجانب الآخر من المسألة وهو مدى الصعوبات التي تثيرها هذه الخصائص ذاتها أمام مسيرة الفن فقلما يثير الانتباه عادة.

اذا قصرنا اهتمامنا على المسائل المتعلقة بالموضوع فلابد أن يقودنا ذلك بالضرورة الى تبيان مدى تبعية هذا الموضوع، كموضوع، لقدرة السارد على تعديل بعض عناصر قصته وفقاً لاهوائه. ولأن الحدث (الذي يصنع الموضوع) هو خرق لنظام العالم، ولهذا السبب بالذات، فهو قابل للحدوث، أو غير قابل للحدوث (نفترض أنه نادر الحدوث أو أنه يحدث مرة واحدة)، ويمكن حدوثه بطرق عدة. وإذا كان الحدث المقصود يقع دوماً أو غالباً فانه عندئذ سينتمي الى نظام العالم ذاته، وسيفقد السرد بالتالي صفة الموضوع. وليس صدفة ان الموضوع، كموضوع، انما يولد في الأجناس السردية التي تمنح البطل، بالنسبة للظروف السائدة، حرية اصطلاحية اكبر بكثير من تلك التي يتمتع بها في الحياة الواقعية؛ اي في قصص الرحلات والحكايات الخيالية والروايات البوليسية. ان مقدرة البطل على الانتقال (في المكان، بالنسبة الى بعض الامكنة والمشاهد الطبيعية؛ في المجتمع، بالنسبة الى وسط اجتماعي معين؛ اخلاقياً، بالنسبة الى الحالات السابقة لطبائعه هو ذاته. الخ) هي احد الشروط الحتمية والتي لابد منها لأي موضوع. أما البطل في السينما ـ كما نراه على الشريط بعد التصوير، لا كما نراه بنتيجة المعالجة الفنية السينمائية ـ فيتميز، على عكس ماتوقع، بسكونيته؛ انه مثبت على المادة الخام من خلال آلية العلاقة «شيء ـ شريط». ان مصداقية الصورة تقتل الموضوع كموضوع. ولكي

تكتسب السينما خصائص الموضوع كان عليها ان تتعلم كيف تحرر البطل من تبعيته الآلية للشيء المصور. واذا كان المونتاج وحركة الكاميرا قد خلقا اللغة السينمائية، فان عجائب ميلييس والخدع السينمائية قد خلقت بدورها الموضوع السينمائي. ذلك أنها وفقت بين البداهة والوضوح السينمائيين والواقع المرئي في اللقطة وبين التحرر من آلية الحياة العادية المألوفة؛ ووفرت للسينما امكانية وضع البطل في حالات ومواقف مستحيلة بالنسبة لشيء مصور؛ كما اخضعت تتابع وتآلف فصول الموضوع لاختيار فني وحررتها من السطوة الآلية للوسائل التقنية.

بعد ان تبوأ المونتاج مكانته في عالم السينما لم يعد اللجوء اليه امراً محتماً وبات عدم استخدامه هو ايضاً وسيلة من وسائل التعبير الفني. ومنذ أن توصلت السينما الى عرض كل صنوف الفانتازيا بمصداقية الواقع بات بامكانها نبذ الفانتازيا. عندئذ اصبحت متابعة الاحداث الحياتية اليومية ببساطة و «حَرْفية» تامة نتاجاً لخيار فني اي حاملة لمعلومة فنية.

إن خصوصية الموضوع السينمائي هي في أنه لايقتصر على السرد بواسطة العلامات الصورية، عوضاً عن الكلمات، على غرار الكتب المصورة أو القصص المصورة بل يمثل قصة ترتبط عناصرها برابط يُدرَك على أنه مصداقي الى ابعد الحدود: يأخذنا الاعتقاد بأن الفنان لم يكن له الخيار، وأن الحياة نفسها هي التي حددت كل شيء. ثم ان هذه القصة ذاتها تطرح خياراً من الحالات، وكمية من البدائل لايملكها اي فن آخر. واذا كان ازدياد عدد الامكانات المتاحة أمام خيار الفنان يقود الى زيادة كبيرة في اعلامية النص فان ايمان المشاهد بالمصداقية المؤكدة للبديلة التي يتلقاها بالذات (وبالتالي اعتقاده بان الفنان لم يكن امامه الخيار) يرفع من قيمة المعلومة التي يحملها هذا النص. نعلم أن حجم المعلومات وقيمتها لايتطابقان آلياً. فالحجم يتعلق بكمية الالتباس: عندما اعلم ان حدثاً ما يقبل التحقيق لا بطريقتين فقط بل بعشرة طرق مختلفة فان المعلومات المحتواة في هذه الرسالة تزداد بشكل كبير. الا ان قيمة المعلومات قد لاتتحدد بهذه الطريقة: في مطعم ممتاز اجد نفسي امام عشرات الاصناف من الاطباق، اختار واحداً منها. وعندما اجيب على السؤال: «الحياة أو الموت» فأنا أيضاً اختار بين الاثنين. صحيح أنني في الحالة الأولى اتلقى، بمقادير ثنائية binaires ، قدراً اكبر من المعلومات، إلا أن المعلومة، في الحالة الثانية تملك قيمة اعلى بكثير.

إن خصوصية الموضوع في السينما تجعل منها فناً اكثر اعلاماً واكثر غنى من الفنون الأخرى.

كانت هذه بعض خصائص البنية السردية في السينما، ولابد أن هذه المسائل ستجد حلاً اكثر عمقاً عندما يتم التوصل الى بناء نظرية عامة للبنى السردية. هذه النظرية ينبغي ان تشمل، الى جانب البنى التركيبية (التراكيب النحوية constructions syntaxiques) في الالسنية ونظرية السرد في السينما وفي الموسيقى، البنى السردية في الرسم (الزخارف مثلاً). كما يفترض ان توفر، في نفس الوقت، الآلية اللازمة لوصف البنى السردية ذات الموضوع في الأدب.

■ ١٠

الصراع مع الزمان

السينما تقدم نموذجاً (موديلاً) للعالم الواقعي. لكن المكان والزمان هما من أهم خصائص الواقع. والعلاقة القائمة بين الخاصية المكانية ـ الزمانية للموضوع (أي العالم الواقعي) والطبيعة المكانية ـ الزمانية للنموذج (أي السينما) هي صاحبة الدور الاكبر في تحديد جوهر هذا النموذج وقيمته المعرفية.

وكلما ازدادت حرية الفنان في اختيار وسائل النمذجة الخاصة به، كلما ازدادت القيمة المعرفية للنموذج. واذا كانت ترجمة مقولات العالم الموضوعي الى لغة النص الفني تتحدد بفعل ابداعي وبآلية الحالة، بأي نظام آخر معروف مقدماً وبالتالي قابل تماماً للتنبؤ، فان غنى مضمون النموذج الناتج يزداد بدرجة كبيرة. من الطبيعي اذن ان يبحث الفنان عن تجنب عكس المعاملات المكانية ـ الزمانية paramétres spatio- temporels للواقع بصورة آلية في السينما.

لكن وحتى قبل البدء بأي فعل ابداعي تفرض السينما على الفنان نظامها الخاص، نظاماً شديد التقييد من معادِلات equivalences الزمان والمكان الموضوعيين. ان التحرر من هذه المعادِلات دون الخروج من مجال السينما يعتبر امراً مستحيلاً. لايبقى أمام الفنان اذن سوى الصراع معها والانتصار عليها بوسائل السينما ذاتها.

في كل فن يرتبط بالبصر وبالعلامات الايقونية لايوجد سوى زمن فني واحد ممكن:

الحاضر. في سياق بحثه عن تحديد ماهية هذه الظاهرة في المسرح كتب د. س ليخاتشيف: «ماهو اذن هذا الحاضر المسرحي؟ انه حاضر العرض الجاري أمام المشاهدين، هو انبعاث زمان بأحداثه وشخصياته، انبعاث يتوجب على المشاهدين أمامه أن ينسوا أنه الماضي. انه خلق وهم حقيقي بالحاضر حيث يذوب الممثّل بالشخصية التي يمثلها كما يذوب الزمن الممثل على الخشبة مع زمن المتفرجين في الصالة. هذا الزمان الفني ليس زماناً اصطلاحياً، الحدث ذاته هو الاصطلاحي»(*). تلك هي مجمل الاسباب التي تجعل الزمن في الفنون المرئية يبدو فقيراً اذا ماقورن بالزمن في الفنون الكلمية. ذلك انه يلغي الماضي والمستقبل. يمكن تمثيل المستقبل في لوحة، لكن يستحيل صنع لوحة بالمستقبل. هذا يفسر ايضاً فقر اصناف القول الأخرى في الفنون التصويرية. ان اي فعل يُدرَك بالرؤية غير ممكن الا تحت صيغة واحدة: الواقع leréel (أو الحاضر).

كل الصيغ اللاواقعية (التمني، الشرط، النهي، الامر وغيرها)، وكل اشكال الخطاب اللامباشر والمونولوج الداخلي والسرد الحواري بكل التداخلات المعقدة لوجهات النظر فيه تشكل صعوبات حقيقية امام الفنون التصويرية الصرفة. بالمقابل، يستحيل عملياً بناء أية قصة دون اللجوء الى نظام اصناف القول بتفريعاته المتعددة. لهذا السبب توجب على السينما، ومنذ بدايتها، احداث شرخ في مفهوم الحاضر القسري وفي الصيغة الواقعية للحدث على الشاشة. كما ان حقيقة كون المتفرج يعيش الحدث السينمائي وكأنه حدث واقعي خلقت، هي الأخرى، صعوبات أمام محاولة السينما نقل فكرة التواقت، أي نقل احداث تجري في وقت واحد في اماكن متفرقة وعرضها متلاحقة ... ذلك ان السينما تجهل الـ «في هذه الاثناء» (أو «لننتقل عزيزي القارىء الى..») المألوفة في الرواية.

سعت السينما منذ ولادتها لاكتشاف الوسائل المناسبة لترجمة فكرة الحلم والذكريات والمونولوج الداخلي فاستخدمت المزج التعاقبي fondu enchainé (حلول لقطه محل اخرى تدريجياً - المترجم) وغيرها من الوسائل التي باتت تقليدية تم التخلي عنها. واليوم تعلمت السينما ترجمة أزمنة الفعل المختلفة باستخدام وسائل الحاضر، وترجمة الحدث اللاواقعي باستخدام الواقعي.

فيلم آلان رينيه «السنة الفائتة في مارينباد» مثلاً لا ينقل الواقع بل ينقل مضمون

---

* د. س. ليخاتشيف D.S. LikhaTchev «المذهب الشعري للادب الروسي القديم» poetika drevnerousskoi litteratory، لينغراد. «Nouka»، ١٩٦٧ ص ٣٠٠

خطاب الشخصية. لكن الفاعل المتكلم هنا لايسرد الاحداث بل يستعرضها في مخيلته بكثير من المعاناة باذلاً جهده كي يتذكر ويدرك ماحدث في الواقع. تستعرض الشاشة الرؤى المختلفة للاحداث، بيد أن مجرد امكانية عرض روايات مختلفة لنفس الحدث على الشاشة تلغي الكيفية القسرية للواقع التي قيل انها ملازمة للصورة المرئية. اما فيلم «المخطوطة المكتشفة في ساراغوس»(*) فيبني سرده على شكل مونولوج داخلي. بينما يقدم فيلم «طلاق على الطريقة الايطالية» مثالاً رائعاً للسرد بصيغة التمني: البطل يحلم ان زوجته تغرق في وعاء غسيلها.

مثال هام جداً يقدمه ايضاً فيلم «حين تمر الغرانق». بين اللحظة التي يجرح فيها بوريس ولحظة موته ،ينزلق مشهد زفافه في صورة تؤطرها الاشجار وهي تتراقص في حركة دورانية. قبل كل شيء، هذا المشهد يشوش جريان الزمن الذي كان يسير حتى هذه اللحظة بايقاع طبيعي. وحدة زمنية لامتناهية في الصغر في الواقع تقابلها على الشاشة فترة زمنية أليمة بطولها(**). ويمكن مقارنة ذلك مع الفقرة المعروفة من مجموعة «قصص من سيباستوبول» لتولستوي حين يرى براسكوخين القنبْلة وهي تتدحرج بين قدميه. بين هذه اللحظة والجملة «ومات بشظية اصابت صدره» لاتمضي اكثر من ثانية واحدة في التوقيت الزمني («مضت ثانية اخرى. ثانية مر في ذهنه خلالها عالم كامل من الذكريات»). الا ان هذه الثانية تمتد في القصة على مدى صفحتين من النص، اي برهة من الزمن الفني تقابل، في اماكن اخرى من قصة تولستوي، ساعات أو أياماً أو حتى شهوراً كاملة من الزمن الواقعي. هذه القابلية على اللامتثال، على تكثيف أو اطالة الزمن ارادياً، وهو مايعتبر شرط ظهور الزمن الفني ويستحيل حدوثه في المسرح، لها دلالتها الخاصة جداً في السينما طالما أن المقاومة التي تظهرها الكلمة تكون، من هذا الجانب، اقل بكثير من تلك التي تبديها الصورة المتحركة. ان القوة اللازم تطبيقها على الفيلم كي يتحول من مسجل آلي لايقاع الحياة الى نموذج فني للزمن، يحسها المشاهد كطاقة فنية، كتوتر وتكثيف دلالي (سيمانتيكي) شديد.

لكن مشهد الزواج في فيلم «حين تمر الغرانق» يكتسب ايضاً معنى آخر: انه يمثل

---

* للمخرج البولوني هاس Has (١٩٦٥) عن رواية للكاتب جان بوتوشي التي تعتبر احدى كلاسيكيات الادب البولوني في القرن الثامن عشر (المترجم)

** في فيلم «الشفق» يلجأ انطونيوني الى طريقه مماثلة في النتيجة، مخالفة في الوسيلة: دقيقة الصمت التي تستمر دقيقة كاملة على الشاشة تبدو للمتفرج كأنها لانهائية.

حدثاً لا واقعياً. والتناقض بين الاحساس بالواقعية الذي يمتلكنا امام الشاشة وعلمنا التام بلا واقعية هذا الحدث يحول مسار التوتر الفني ويعطيه توجهاً جديداً. ثمة التباس اضافي ينبع من أن النص لايقبل تأويلاً خطياً من نوع «مارآه بوريس لحظة موته» أو «ماكان يرغبه بوريس». نحن هنا امام خليط غريب ومركب تمتزج فيه رؤى انسان يعاني سكرات الموت مع تأملات المتفرجين حول افتراضات لم تتحقق، اكثر بساطة واكثر طبيعية من الواقع ذاته. وتأتي البهجة العارمة، واللقطات التي تبدو وقد املتها اسلوبية النهاية السعيدة لتنضاف، لدى المشاهد، الى وعيه بأن البطل يموت في هذه الاثناء. ويزيد من حدة الصراع بين الزمن الفيلمي بانسيابه البطيء، والزمن الواقعي الآني، ربط اللقطات في تلاحق متسارع (على عكس الطريقة التي تعمد الى تقديم الموت في لقطة ثابتة). وفي موازاة ذلك يجري الصراع بين الحدثين الواقعي واللاواقعي.

عولجت مسألة الصراع الذي يخلقه الانتقال من زمن الى آخر، وبطريقة تلفت الانتباه، في فيلم حققه عدد من السينمائيين الموسكوفيين الشباب هو فيلم «وجبات الافطار عام ١٩٤٣» (عن نص ل. ف. اكسيونوف). في احدى مقصورات الدرجة الاولى من القطار الذاهب نحو الجنوب، يتعرف البطل فجأة، في شخص رفيق رحلته اللطيف، على عدو طفولته. كان هذا على رأس عصابة من الصبية تقوم بمهاجمة الاطفال الذين نزحوا عن ديارهم وقد هدهم الجوع اثناء مجاعة ١٩٤٣، يسلبونهم رغيف الخبز الصغير الثمين الذي كان يوزع عليهم في المدرسة. يسترجع البطل الى ذه··
القديم بالاهانة البالغة ويترجم ذلك من خلال سلسلة من اللقطات ـورت على شريط خام قديم ومهترىء كان يتوقف في لقطة ثابتة، او يؤدي الى تكبير مفاجىء للقطة كلما تصاعدت حدة الذكريات وتأثيرها. هذه الذكريات تدفع البطل الى الانتقام فيدعو مرافقه، الذي لم يتعرف اليه، الى مقصورة المطعم حيث يتخمه بالطعام حتى الموت. وعلى الشاشة تتناوب لقطات الوليمة في المطعم، وملامح الضيف التي تنم عن الشبع والبحبوحة والسعادة وتدعو للاحترام مع صور الجوع والذل والاهانة. ان خصوصية الماضي السينمائي الذي لايتوقف عن كونه حاضراً، واللاواقع الذي هو واقع بكل معنى الكلمة، تبرز من خلال لغة الفيلم ومضمونه في آن واحد. فبطلنا على مايبدو (والفيلم لايقدم اجابة واضحة على هذا) قد أخطأ هدفه؛ والشخص الذي انتقم منه ليس لص الاطفال الذي اعتقده؛ اذ نرى احد الركاب وقد هده السكر يهاجم عرضياً هذا الشخص متهماً إياه، بالحاح السكير، بسرقة «الزملاء» اثناء الحرب عندما كان يشغل منصب مسؤول مالي. وعدم التوافق بين التهمتين (لايمكن لنفس الرجل ان يكون عام ١٩٤٣

رئيساً لعصابة من الزعران ثم وفي نفس الوقت مسؤولاً مالياً يمارس السرقة) يبدو كافياً بحد ذاته لتبرئة المتهم. لكن المستويين الزمانيين للفيلم والمزج بين الواقعي واللاواقعي، يحمل ذلك يخلق تأثيرات دلالية (سيمانتيكية) اضافية: نكتشف فجأة في شخص ذلك السكير الذي يواجَه بالاهانة والطرد من المطعم، احد ابطال البحرية الذين استبسلوا عام ١٩٤٣؛ ومشاعر القهر الحارقة التي لم تجد تعبيراً بل ظلت جاثمة على الصدر طوال الحياة تكتسب هنا قوة الواقع. وعن ذلك الذي اتهم بالاساءة واللصوصية لايملك المتفرج، خلافاً لكل منطق، الا ان يستنتج (بالرغم من براءته من التهمتين الموجهتين ضده): انه اذا كان الجميع يرونه مسيئاً فهذا بالتأكيد ليس مصادفة، لقد اضطهد البعض، لكن ضحاياه يهيمون على وجوههم في مكان ما خارج حدود الفيلم، ويبحثون، ربما، عن سبب شقائهم في أناس غيره. وهكذا يتحول الفيلم، الذي يسجل الزمن الحاضر والفعل الواقعي، ليصبح قصة سينمائية لكل مالانستطيع رؤيته، لكل مايختبىء في اعماق الذاكرة والضمير.



■ ١١

الصراع مع المكان

رأينا ان تأثير اللقطة يتم من خلال اقامة علاقة تقابلية اسقاطية (ايزومورفيه isomorphie (*) بين الاشكال الفراغية للواقع ومساحة الشاشة المستوية والمحدودة بحوافها الاربع. هذا التشاكل بالذات، تشاكل ماهو مختلف، هو الأساس العميق للمكان السينمائي. كما أن ثباتية حدود الشاشة والحقيقة الفيزيائية لطبيعتها المستوية تشكلان بدورهما الشرط اللازم لظهور المكان السينمائي. لكن العلاقة بين اشغال مساحة الشاشة وحدودها تظل من طبيعة اخرى مغايرة تماماً لماهي عليه في فن الرسم على سبيل المثال. يكفي أن نلاحظ ان رسامي الباروك هم وحدهم الذين ناضلوا بدأب ضد حدود المكان الفني، وهو مايفعله السينمائيون بصورة اعتيادية.

الشاشة محددة بمحيطها ومساحتها. ولا وجود لعالم السينما خارج هذه الحدود. لكن عالم السينما هذا يشغل مساحة الشاشة بطريقة توهم المرء بامكانية اختراق هذه الحدود وتجاوزها في كل لحظة. الوسيلة الجوهرية التي تسعى للنيل من محيط الشاشة هي

---

* يبدو ان المعنى الذي تعطيه الرياضيات الحديثة لكلمة ايزومورف هو الاقرب الى المعنى الذي قصده المؤلف هنا: اذا عرّفنا تطبيقاً تقابلياً (واحد لواحد) بين المجموعة X المالكة لقانون التشكيل الداخلي T والمجموعة Y المالكة لقانون التشكيل الداخلي T' نقول ان f هو ايزومورفيزم لـ X على Y اذا حقق العلاقة:

اللقطة الكبيرة. هنا تتحول الجزئية (التفصيل) المنتزعة من الكل، والمستعاض بها عن الكل لتصبح كناية (أو مجاز مرسل). انها ايزومورف على العالم. الا اننا مع ذلك لانستطيع ان نتجاهل انها تظل تفصيلاً (جزءاً من) لشيء واقعي، تقع حدوده خارج الشاشة لكنها على الرغم من ذلك تصطدم بحدود هذه الشاشة.

لكن مااستقطب الانتباه واكتسب اهمية متزايدة في السنوات الأخيرة هو انفجار وتناثر السطح المستوي للشاشة السينمائية. لقد اشار موكارجيفسكي، Mukarjevsky، ومنذ الثلاثينات، الى ان الصوت يعوّض عن سطوحية platitude الشاشة ويمدها ببعد اضافي. ويمكن الحصول على اثر مماثل باختيار محور الفعل عمودياً على سطح الشاشة. القطار المندفع نحو المشاهدين طريقة معروفة وقديمة قدم السينما ذاتها، لكنها لاتزال حتى يومنا هذا تحافظ على تأثيرها كاملاً، والسبب يكمن تحديداً في اننا ندرك الشاشة عضوياً على أنها مستوي. ان رؤية دبابة تتقدم باتجاه الجمهور على خشبة المسرح لن يكون لها تأثير يذكر. لكن اذا كان «القفز» خارج الشاشة يحدث تأثيراً ما فان ذلك يعود تحديداً الى كونه مستحيلاً، الى كونه يمثل صراعاً مع الاسس ذاتها التي تقوم عليها السينما. انه يذكرنا بايماءة رأس تمثال الكومندور Commandeur التي تفاجئنا وترعبنا عند كل مشاهدة (على الرغم من أننا منذَرون ولا ننتظر غير ذلك طوال العرض). كيف لا والمفروض أننا أمام تمثال جامد بطبيعة مادته ذاتها. بينما لاتخيفنا ايماءة رأس والد هاملت، ذلك أننا نعير الاشباح قدراً من الحركية لانقبل به للتماثيل.

الفعل الموجه نحو العمق يلعب ايضاً دوراً مماثلاً (انظر الصورة ١١ وهي لقطة من فيلم حين تمر الغرانق).

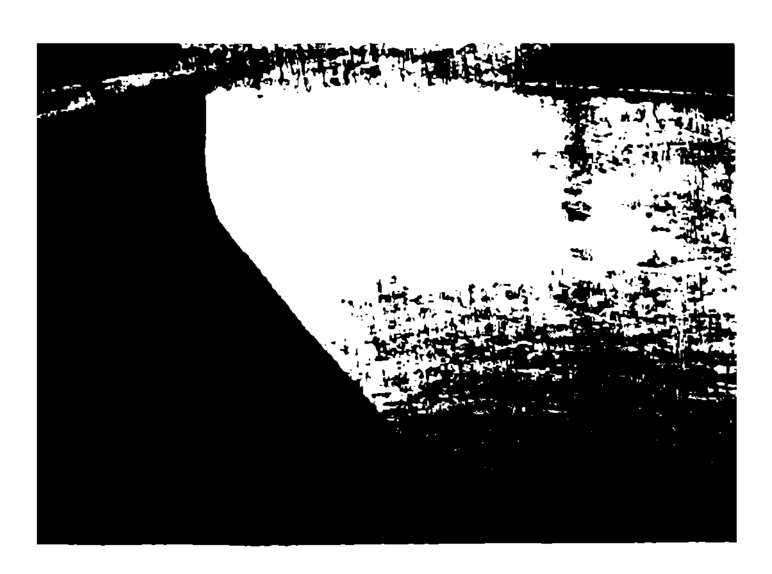
لكن استخدام عمق الحقل *يظل، من هذه الزاوية، الوسيلة الاكثر اهمية في السينما المعاصرة.. ان عمق الحقل اذ يجمع بين لقطة قريبة في المقدمة ولقطة عامة مأخوذة

$$f(x^1 T x^2) = f(x^1) T' f(x^2) = y^1 T' y^2$$

باعتبار y^2, y^1 هما على الترتيب صورتا x^2, x^1 وفق f

اي أن الايزومورفيزم يسمح لنا بالانتقال من قانون تشكيل المجموعة X الى قانون تشكيل المجموعة Y (كذلك يسمح لنا الايزومورفيزم f^{-1}، أي التطبيق العكسي لـ f بالانتقال من قانون تشكيل Y الى قانون X). وبتعبير آخر يوفر لنا الايزومورفيزم امكانية استخلاص بنية مماثلة بالنسبة لبعض القوانين والعمليات المعرفة على كل من المجموعتين بحيث تكون دراسة تلك القوانين والعمليات في احداهما قابلة للتعميم والاسقاط على الأخرى. (المترجم)

* عندما نركز عدسة التصوير على موضوع ما فان وضوحية الصورة تمتد الى امام وخلف هذا الموضوع



الصورة ١١

لعمق فانه يبني عالماً سينمائياً يخترق السطح المستوي، «الطبيعي» للشاشة ويخلق
الايزومورفية اكثر حذاقة: عالم الواقع ثلاثي الابعاد، اللانهائي ومتعدد العوامل ؛
بة ايزومورف على عالم الشاشة المنبسط والمحدود. الا ان هذا العالم السينمائي ؛
، له الا دور الوسيط، دور المترجم. فالصورة تتكون كصورة متعددة الابع
ىف الطريق بين الرسم والمسرح. ولدينا العديد من الامثلة الجميلة جداً لاس
، الحقل في فيلم المواطن كين [*]، وفي أفلام تروفو.

ان استخدام عمق الحقل يتعارض، بمعنى ما، مع المونتاج. ذلك ان هذا ال
الخطية واذا قرناه بالرسم والملصق نجده اكثر قرباً من الملصق، اكثر قرباً من
'ت تركيبي (نظمي) خالص، يتكيف تماماً مع الطبيعة المستوية للعالم السينما
منظرّي كراسات السينما يخطئون عندما يعتبرون ان عمق الحقل يظهر ا

فة الواضحة الى الخلف تكون اطول). هذه المسافة التي يرى المتفرج ضمنها كل الاشياء بوضو
سيه عمق الحقل لعدسة معينة وفتحة معينة وبعد معين - المترجم -

اخراج اورسون ويلز - المترجم -

أ ارواد ومنظري الموجة الجديدة الفرنسية أسسها
(المترجم)

التلقائية المباشرة، والطبيعي والواقع الخام خلافا لفيلم المونتاج التقليدي. فنحن هنا لسنا امام لغة سينمائية مبسطة بل امام لغة اكثر كمالاً، اكثر تعقيداً واحياناً اكثر تكلّفاً؛ لاغبار على براعتها وتعبيريتها لكن بساطتها تظل امراً مشكوكاً فيه. الواقع هنا ليس ذلك الواقع الملتقط آلياً (الدرجة الاولى للنظام «شيء - علامة»)، وانما الدرجة الثالثة، أي محاكاة علامة بالغة التشابه مع الواقع لكن يُحصَل عليها انطلاقاً من مادة بعيدة كل البعد عن هذا التشابه.

صحيح ان اللقطة ذات العمق تخوض صراعاً ضد المونتاج، لكن ذلك يعني فقط انها تستمد دلالتها الرئيسية من مجمل تجربة المونتاج التي اكتسبها المخرجون والمشاهدون، والتي بدونها تفقد قدراً كبيراً من معناها. ان اللقطة المستمرة في العمق، والسرد الخالي من التأثيرات المونتاجية الحادة واللامرتقبة يشكلان نصاً يحاكي الى اقصى حد استمرارية جريان الحياة الذي لايقبل التجزيء. يتوزع النص السينمائي في الحقيقة في اتجاهات عدة: اللقطات الكبيرة (او القريبة) تقتطع «مقدمة المشهد»، في حين أن اللقطة العامة ذات العمق تظل مستمرة (القدرة على التحكم بوضوحيتها، اي جعلها واضحة أو فلو وفقاً لخيار فني، تزيد من حدة هذا التباين). اللقطة يمكن ان تضم في نفس الوقت النص والنص الواصف (او الاصطناعي)، الواقع والتأويل المنمِذج لهذا الواقع. وهكذا نجد ان عيني الانسان في لقطة قريبة اصبحتا، في اللغة السينمائية، استعارة مجازية métaphore للضمير والحكم الاخلاقي. فيلم الاضراب لايزنشتين (١٩٢٤) ينتهي مثلاً باللقطة الرمزية «ضمير الانسانية» (الصورة ١٢)

ميخائيل روم، في فيلمه فاشية عادية يستخدم طريقة مماثلة. وفي لقطة من فيلم «صاحب السيادة المبدأ الاعلى Monsieur Principe Superieur» للمخرج التشيكوسلوفاكي جيري كريجفيك jiri krejvcik (١٩٦٠ عن قصة لجان دروا) نجد جمعاً لهذه العلامة (عينان في لقطة قريبة) مع خلفية وُظّفت لتعرض «الحياة كما هي» الصورة ١٣

أشرنا في بداية هذا الكتاب الى ان المكان في السينما، مثل كل الفنون، هو مكان محدود، محصور في كادر محدد، وفي نفس الوقت ايزومورف على المكان الواقعي اللامحدود. الى هذا التناقض، الذي تشترك فيه كل الفنون، ويبرز بشكل صارخ في الفنون الصورية، تضيف السينما تناقضاً خاصاً بها: الصور التي تملأ حيز المكان الفني تجهد، وبفعالية لايشهد اي من الفنون الصورية مثيلاً لها، في تفجير هذا المكان وانتزاع



الصورة ١٢



الصورة ١٣

نفسهـا من حدوده. هذا الصراع الـدائم هو احد العوامل الاساسية التي تخلق الوهم بالواقع للمكان السينمائي. لهذا السبب فان كل المحاولات التي تسعى الى اهخال شاشة متغيرة الابعاد انها تعبر عن جهل بجوهر السينما ذاته وتفتقد كل مقومات النجاح. واذا قُدِّر لفن يعتمد هذه الاسس ان يرى النور يوماً فسيكون مختلفاً بالجوهر عن السينما.

■ ١٢

حول مسألة الممثل السينمائي

يحتـل الانســان مكـانـة خاصة تماماً في البنية السيميائية للقطة. لقد نشأ الفن السينمائي تاريخياً في ملتقى نوعين من التقاليد: الاول تقاليد الفيلم الاخباري اللافني، والثاني تقاليد المسرح. وبالرغم من أن المشاهد كان يتعامل في كلتا الحالتين مع انسان حي الا ان كلاً من هذين التقليدين كان يتنـاول هذا الانسان الحي من زاوية نوعية بالغة الخصوصية ويفترض توجهاً مختلفاً كلياً للجمهور. المسرح يضع امامنا انساناً عادياً هو احد معاصرينا. لكن علينا ان ننسى ذلك ونرى فيه نوعاً من الذات السيميائية essence sémiotique هاملت، عطيل او ريتشـارد الثـالث. علينـا ان ننسى واقـع الكواليس واللحى المستعارة والصالة، لننقل انفسنا الى واقع المسرحية الاصطلاحي. اما الفيلم الاخباري فيعرض لنا تناوباً لبقع بيضاء وسوداء على سطح الشاشة المستوي. هذا أيضاً ينبغي ان ننساه لنتعامل مع شخصيات الشاشة تعاملنا مع أناس يضجون بالحياة. في الحالة الاولى نستخدم الواقع على أنه علامات وفي الثانية العلامات على أنها الواقع. ولم تلبث السينما الفنية، معتمدة على هذين التقليدين، أن خلقت بدورها نوعين من ارتباط الانسان بالصورة في الفيلم الفني.

هنالك ايضاً اختلاف آخر اكثر خصوصية لكنه مع ذلك اساسي: ان سمة العلاقة التي تربط بين الانسان والاشياء التي تحيطه، بين الشخصية والخلفية، تختلف جذرياً في

اللقطة الاخبارية عنها في المسرح. فالانسان ومجموعة الاشياء التي تحيطه لهما في الفيلم الاخباري نفس الدرجة من الواقعية، بحيث يبدو الانسان وكأنه قد وُضِع على نفس مستوى بقية الاشياء المصورة. الدلالة هنا يمكن ان تتوزع بالتساوي بين كل مكونات الصورة، او حتى قد تتكثف حول الاشياء لاحول الشخصيات. ففي فيلم الاخوين لوميير الشهير «وصول القطار الى محطة السيوتا» مثلاً رأينا ان حامل الدلالات، أو اذا صح التعبير، «الشخصية الرئيسية» في الفيلم هو القطار. اما الناس فيجتازون الكادر صانعين خلفية للحدث ليس الا هذا يعود الى حقيقتين: حركية الاشياء ومصداقيتها؛ اننا نخصها بنفس القدر من الواقعية التي نخص بها البشر.

في المسرح تشكل الشخصيات والعالم الذي يحيطها (الديكورات والاكسسوارات) مستويين للاتصال يتفاوتان تماماً في درجة الاصطلاحية وفي الشحنة السيمانتيكية. الشخصيات على الخشبة لها حرية في الحركة تختلف جذرياً عن تلك التي تملكها الاشياء. وليس من قبيل المصادفة ان تكون حركة الاشجار هي التي ادهشت المتفرجين اكثر من غيرها في فيلم الاخوين لوميير «طفل يتناول حساءه». هذا يعكس قوة العطالة التي يطبقها العرض المسرحي: حركية الشخصيات كانت مألوفة لاتثير أي استغراب. الانتباه انصب على حركة الاشجار كصفة مستهجَنة لخلفية تتحرك كان المتفرج لاينفك يطبق عليها معايير الديكور المسرحي.

ان ابراز الشخصية البشرية في المسرح على هذا النحو يجعل منها الحامل الرئيسي للرسالة (ليس صدفة ان نرى ترف الميزانسين وارتفاع التكاليف المخصصة له يتناسب، عادة، عكسياً مع الدلالة التي يحملها الممثل واداؤه).

لقد شكلت نوعية العلاقة مع الانسان على الشاشة، والتي تعود الى الفيلم الاخباري، احد مصادر النزعة القائلة باستبدال الممثل بـ «النمذجة» (التيباج typage)، واداثه بمونتاج المخرج (النزعة التي لقيت مروجيها منذ افلام ايزنشتين الاولى لكنها تأكدت على الاخص فيما بعد). ويمكن ان نرى النزعة المضادة في افلام الانتاج الضخم الاستعراضية، وفي العديد من الافلام التي اقتُبِست للشاشة. لكن السينما سلكت مع ذلك طريقاً ثالثة: ان ظهور الانسان على الشاشة كان من الجدة، من وجهة نظر سيميائية، بحيث اقتضى خلق لغة جديدة لاتطوير نزعات قائمة.

ان اداء الممثل في الفيلم السينمائي يمثل على الصعيد السيميائي رسالة مرمَّزة على ثلاثة مستويات: ١ ـ مستوى المخرج ٢ ـ مستوى السلوك الحياتي اليومي. ٣ ـ مستوى اداء الممثل.

على مستوى المخرج يكون التعامل مع لقطة تمثل انساناً مماثلاً تقريباً للتعامل مع الحالات الاخرى: نفس اللقطات القريبة، نفس المونتاج، وغيرها من الوسائل الاخرى المعروفة. بيد ان هذه الاشكال النموذجية للغة السينمائية تخلق حالة خاصة امام ادراكنا لاداء الممثل. والمقولة المعروفة حول الدور الخاص الذي يلعبه الايماء في السينما ليست سوى مظهراً جزئياً لقدرتها على تركيز انتباه المتفرج لا على كامل شخصية الممثل بل على بعض جوانبها: الوجه، اليدان، تفاصيل وجزئيات ثيابه. الخ.. اما الى اي مدى يمكن ادراك المونتاج على أنه اداء الممثل فان تجارب كوليشوف الشهيرة تشهد بذلك: عام ١٩١٨ أقحم كوليشوف نفس الصورة للممثل موزوخين في عدة لقطات متتابعة لكن ذات مضامين انفعالية متباينة (طفل يلهو، تابوت، الخ) فأجمع المتفرجون على الاعجاب البالغ بغنى الاداء الايمائي للممثل دون ان يساورهم الشك في ان تعبير وجهه لم يتغير من لقطة الى اخرى، وان الذي تغير هو فقط ردة فعلهم هم امام هذا التأثير المونتاجي.

ان قدرة السينما على تقسيم الصورة البشرية الى «قطع» ومن ثم ترتيب هذه المقاطع في سلسلة تتالى زمنياً تمكنها من تحويل الصورة الخارجية للانسان الى نص سردي، وهذا مايتم في الادب لكنه يستحيل قطعياً في المسرح. واذا كان الاداء الايمائي للممثل يعطي نموذجاً سردياً مستمراً يكون، من هذه الزاوية، من نفس نموذج السرد المسرحي فإن القصة السينمائية، بالمقابل، تبنى وفقاً لنموذج السرد الادبي: العناصر المنفصلة تجتمع في سلسلة مصغرة. هنالك خصوصية اخرى تقارب ايضاً بين هذا الجانب من «الانسان على الشاشة» و «الانسان في الرواية» وتميزه عن «الانسان على خشبة المسرح». فامكانية جذب الانتباه نحو تفاصيل المظهر الخارجي - عبر لقطة قريبة او اطالة بقاء الصورة على الشاشة (على شاكلة الوصف التفصيلي او اي ابراز دلالي، سيمانتيكي، في الأدب) -، وايضاً تكرار هذه التفاصيل، هي امكانية لاتتوفر لافي المسرح ولافي الرسم، وتمنح الصور السينمائية لاجزاء الجسم الانساني دلالة مجازية. سبق وتحدثنا عن العينين في فيلم الاضراب لايزنشتين وتحولهما الى ضمير الانسانية. ميخائيل روم اوكلهما الوظيفة ذاتها في فيلم فاشية عادية اذ عمد الى تكبير الصور الشخصية لضحايا معسكرات الاعتقال النازية واحدة اثر اخرى، واظهار العينين على الشاشة، عينين اثر عينين اثر عينين.

بامكان الممثل على خشبة المسرح استغلال جوانب معينة من ماكياجه (مثلاً، عطيل يتأمل يديه السوداوين)؛ وفي لوحة شخصية (بورتريه) لرامبرانت او لسيروف

تتحول العينان واليدان الى تفاصيل دالة . لكن لا الفنان ولا الرسام(*) يستطيع عزل جزء من الجسم وتحويله الى مجاز او استعارة . عندما نقوم باعداد سينمائي لنص كتب اصلاً للمسرح ننسى احياناً انه، دلالياً، لاتكافؤ بين استغلال التفاصيل الخارجية على الخشبة وعلى الشاشة (في اللقطة القريبة). هذا ماحدث مثلاً في الاعداد الذي قام به سيرغي بوندارتشوك لعطيل: هنالك تفصيل مؤثر - كفّا عطيل تملآن الشاشة في مشهد القتل - يبدو وكأنه ناتج عن رجوع المسرحية الدائم الى موضوع اليدين. لكن هذا التفصيل عندما اصبح تفصيلاً من السرد السينمائي تحول، على مايبدو دون قصد المخرج، الى استعارة شوهت شخصية عطيل تشويهاً واضحاً: بدا ذلك العبد الموري أمام المشاهدين عندئذ وكأنه قاتل مجرم، ولم تعد معاناة عطيل هي السمة الغالبة لشخصيته وانما تعطشه الى سفك الدماء ليس الا

ليس مصادفة ان يرى ايزنشتين - عندما احتاج «العينين المجنونتين» للممثل مغيبروف Mguebrov (العينان تحديداً لا الممثل) - يبذل جهوداً جبارة، والحرب على اشدها، في البحث عن هذا الممثل الذي كان قد اجلي عن الجبهة بسبب مرضه. يعيده ويحيطه بالعناية الفائقة قبل ان يضعه امام الكاميرا(**) تبرز امامنا هنا اشكالية تثير الاستغراب. سعي الى تقريب صور الانسان على الشاشة الى اقصى حد من صورته في الواقع وتعمُّد في ابعادها عن المسرحة والتكلف. لكن هذه الصورة هي في نفس الوقت صورة سيميائية - بدرجة اكبر مما هي عليه على الخشبة وفي الفنون المصورية - اي محملة بدلالات جانبية، تظهر أمامنا كعلامة أو سلسلة من العلامات المحملة بنظام مركب من المعاني الاضافية.

غير أن هذا الميل نحو تقريب «الانسان على الشاشة» من «الانسان في الواقع» الى أبعد الحدود (ومن هذا المعنى، التعارض العام بين «الانسان في الفن» وبين المقولَب، الستيريوتيب) لايقلل بل على العكس يزيد من سيميوية sémioticité هذا النوع من النصوص مع انه يدخل نوعاً آخر تماماً من الترميز encodage

ان العلاقة بالسلوك الحياتي تختلف جذرياً في المسرح عنها في السينما. فالخشبة، مهما بلغت واقعيتها، تظل تفترض نوعاً من السلوكية «المسرحية»: الممثل يفكر بصوت

---

* تعتبر اتجاهات الرسم في القرن العشرين، من وجهة النظر هذه، اكثر قرباً من السينما.

** انظر ذكريات ف. غوريونوف عن ايزنشتين في «فن السينما» V. Goncunov, Isk.inostov، ١٩٦٨، العدد ١ ص ١٤٤

عال (وهذا يغير جذرياً كل طريقته في الكلام)؛ يتكلم اكثر بكثير من الانسان في الواقع ويعنى بضبط شدة صوته وجلاء لفظه (وهذا ينعكس مباشرة على ايمائيته) بحيث يُسمَع بوضوح من كل انحاء الصالة؛ اما حركاته فتمليها حقيقة انه لايُشاهَد الا من جانب واحد. لهذا السبب، ودون التطرق الى التقاليد العريقة للحركية والخطابية المسرحيتين، نقول، حتى عن مسرح تشيخوف وستانيسلافسكي، ان سلوكية الممثلين انها تدل عن حركات ونبرات من الواقع اليومي، لكنها ابداً لاتنسخها.

السينما توفر تقنياً امكانية نقل حركات وسلوك الحياة الواقعية، وسنتناول لاحقاً كيفية تأثير ذلك على اداء الممثل. مايهمنا هنا هو جانب آخر من المسألة: ان السلوكية المسرحية اذ تبتعد عن الواقع الملموس انها تبتعد كثيراً عن سيميائية الحركية والايمائية القوميتين. يروي الناقد المجري ف. باب Ferenc Papp في مقالة حول «السيمياء ودبلجة الافلام» امثلة هامة عن انماط معيشية ومظاهر او حركات قومية او اقليمية خاصة ومتميزة: «نرى في فيلم الجدار* لقطة قريبة، تعود مرتين وتدوم برهة زمنية غير قصيرة، لذراع كونشا زوجة بابلو. على هذا الذراع العاري يلاحظ المتفرج بوضوح الاثر الذي يتركه عادة اللقاح المضاد لمرض الجدري. بالنسبة لنا، اي بالنسبة لعدد من الاشخاص لايتجاوز بضع مئات من الملايين على اكبر تقدير، من الواضح تماماً ان هذا الأثر لايشكل علامة مميزة بل مجرد اثر للقاح. ثمة آخرون، بضع مئات من الملايين ايضاً، قد لايلاحظون ابداً هذا الأثر ويرون فيه خدشاً بسيطاً ليس الا، وذلك لجهلهم التام بحقيقة هذه العلامة. لكن قد يوجد بضع مئات من الملايين كذلك يرون فيه مثلاً رمزاً لقبيلة او طائفة معينة ويأخذون بالتساؤل عن الطائفة المفترضة التي يشير اليها هذا الأثر وعن الدلالة التي يكتسبها في سياق الحدث. طبعاً قد يحدث العكس: قد يعتبر المتفرجون بمثابة «لا علامة» non signe أو بمثابة شامة عادية او ذبابة تفته tafftas علامات ذات قيمة اجتماعية حقيقية، قادرة فعلاً على اداء وظيفة درامية تكون في متناول المتفرج، على الاقل ذلك الذي يملك درجة من الاطلاع: تلك حال رموز الطوائف في الأفلام الهندية»**.

ويورد باب أمثلة على قدر كبير من الاهمية تبين جميعاً ان الجهل بطرائق القول

---

* الجدار، فيلم من اخراج سيرج روليه ١٩٦٧ عن مسرحية لسارتر. ـ المترجم ـ.

** فيرينك باب Ferenc Papp ، السيمياء ودبلجة الافلام، الراديو والتلفزيون (نبذة). طبعة خاصة رفعت الى المؤتمر الدولي السابع للعلوم السوسيولوجية في فارنا، بودابست ١٩٧٠ ص ١٦٦.

المتداولة والخاصة بكل بلد قد يكون سببا في جعل الفيلم، حتى ولو كان مدبلجاً، غير قابـل للفهم بالنسبة لمتفرج اجنبي. يكفي ان نذكر المثال التالي: «لقد غصّت قاعات السينما (على الاقل في دوبريسين) بالمتفرجين لدى عرض فيلم آنّا كارينين الذي طال انتظاره واثار اهتماماً واسعاً. في هذا الجو جاء الحدث موضوع مثالنا: عندما يعود كارينين الى البيت ويبادر خادمه بالسؤال عن زوجته يجيب هذا الاخير دون تردد: «انها برفقة سيرج الكسيفيتش»؛ عندها ينفجر الجمهور بالضحك، لكن هذا الضحك لايلبث ان يتحول الى تمتمة مشوبة بالتوتر، ذلك ان اللقطات التالية تظهر ان آنّا اركاديفنا كانت في الحقيقة برفقة طفلها (تلقنه درساً في العزف على البيانو)؛ وسيرج الكسيفيتش هو ذلك الطفل وليس فرونسكي كما ظن الجمهــور للوهلة الاولى لدى سماعـه الاسم مقـرونـاً باسم الاب! . . وبامكاننا ان نشير هنا الى ان الجمهور، في هذه المرحلة من الفيلم، باتَ على معرفة بأصول (اتيكيت) المخاطبة الروسية التي تقتضي تسمية الانسان باسمه مقروناً باسم ابيه تعبيراً عن الاحترام؛ لكننا بالمقابل نقدر مدى الصعوبة في ان يتذكر هذا الجمهور طوال الوقت من هي آنّا اركاديفنا ومن هو سيرج الكسيفيتش. الخ وسط هذه اللائحة اللامتناهية من الاسماء التي تعج بها رواية تولستوي. . . وهذا مادعاه الى التفكير اولاً بفرونسكي. ولعله كان على المترجم، كي ينقل فكرة تولستوي بصورة ادق، ان يتحايل على الجملة ليصوغها مثلاً على النحو التالي: «انها برفقة سموه السيد الشاب»(*).

---

* انظر ف. باب. المصدر السابق ص ١٧٥

من الواجب الاشارة الى ان الترجمة المقترحة هنا ليست مرادفة للاصلية ويستحيل استعمالها في النص الروسي: في المجر، التي تتميز بنسبة عالية من الارستقراطيين حاملي الالقاب، نجد أن صيغة من نوع «صاحب السمو» لم تعد تعبر عن لقب محدد (لقب أمير) بل باتت تستخدم كصيغة لبقة ودبلوماسية للتعامل مع كل ارستقراطي أياً كان، وكل شخصية ذات منزلة عالية، وذلك على عكس مايجري في روسيا حيث تستعمل هذه الصيغة لمخاطبة الامراء فقط. وسيرج مثله مثل ابيه كارينين ذاته، لم يكن يملك هذه المرتبة.

المهم عند تولستوي هو ان يكون كارينين بيروقراطياً لا ارستقراطياً. انه من بيترسبورغ، غريب عن عالم عائلة اوبلونسكي او عائلة شتشيرباتسكي. وصيغة الاحترام التي تنطبق عليه لايحددها لقب نبالة بل تحددها مرتبته فقط. اما ولده فلا يمكن ان نناديه الا بصيغة الغائب «صاحب النبالة» او بالاصح باستخدام الاسم واسم الاب معاً. الا ان ترجمة كل هذه التفاوتات الدقيقة للصيغ امام متفرج من جنسية أخرى ولسان آخر وثقافة أخرى تظل أمراً مستحيلاً دون الاستعانة بشروحات مطولة.

(نشير اخيراً الى ان صيغة الترجمة المقترحة، اي «صاحب السمو» لاتتوافق ايضاً مع الايتيكيت الفرنسية - المترجمة الفرنسية).

ان قدرة النص السينمائي على تمثل سيميائية العلاقات الحياتية اليومية او التقاليد الاجتماعية والقومية تطبعه، اكثر بكثير من اي ميزانسين مسرحي، بطابع مجمل الرموز اللافنية للعصر. فالسينما ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالحياة التي تجري خارج نطاق الفن السينمائي. في الاوبرا ترى راداميس؛ والمسرح يقدم لنا هاملت او اوريست، لكن ما ان يتم اعداد هذه الموضوعات ونقلها الى السينما حتى نرى، لامحالة، ليس فقط الملك الفرعوني او الامير الدانمركي بل أيضاً انساناً اميركياً، فناناً من هوليوود، انجليزياً او حتى بصورة اكثر التصاقاً، جيرارفيليب او سموكتونوفسكي.

واذا كان هذا الامر يجعلنا نشعر بالمفارقات الزمنية anachronismes بشكل اكثر حدة ووضوحاً في الفيلم السينمائي فانه، في الوقت ذاته، يجعل تجنبها، عملياً، في عداد المستحيل طالما ان السينما تعرض لنا الطريقة التي يتبعها ابطالها في سلوكهم الحياتي اليومي ـ الامر الذي يتركه المسرح جانباً ـ بيد أننا عملياً لانعرف شيئاً عن السلوك اليومي لرجالات الماضي. وهكذا فان التناقض ين ملابس عصر قديم وطريقة المشي المعاصرة هو ظاهرة مألوفة في سينما اليوم (في المسرح يكون هذا التناقض مقنّعاً يختبيء خلف الخاصية الاصطلاحية للحركات المسرحية). لنذكر في هذا الخصوص ملاحظة تولستوي الذي كان يقول ان «عِرْق» larace المرأة يتكشف في مشيتها وانحناء ظهرها بوضوح اكثر بكثير من اي شيء آخر. لكن ممثلة اليوم تظل في نهاية المطاف امرأة من هذا العصر حتى ولو تسربلت بثياب آنّا كارينين او ناتاشا روستوفا. بالنسبة للسينما هذا الامر لم يعد اليوم عيباً، انه قاعدة جمالية. ويبرز ذلك بشدة متميزة حين يقتضي الامر اظهار بطلة فاتنة على الشاشة: كليوباترا مثلاً. ان معايير الجمال متقلبة جداً، ولابد للسينمائي من ان يختار جمال البطلة بما يتلاءم مع ذوق المتفرج المعاصر لا مع اذواق معاصريها التي لانعرف عنها الكثير والتي تظل، على المستوى الانفعالي، بعيدة كثيراً عن اذواقنا. لهذا السبب يؤثر المخرجون ترك تسريحة الشعر ولون الاهداب والحواجب والشفاه على النحو الذي يألفه المشاهدون. وعلى الاغلب تكون الملابس في السينما رمزاً لعصر معين اكثر من كونها نسخاً لثياب الحقبة التاريخية المعنية.

الطبقة الثالثة للدلالات السيميائية يخلقها اداء الممثل بحد ذاته. وكما ذكرنا سابقاً هنالك اختلاف جوهري بين الطبيعة ذاتها لاداء الممثل في السينما وسلوكيته على خشبة المسرح على الرغم من بعض جوانب التشابه الظاهري بينهما.

احدى الخصائص الجوهرية التي يتميز بها سلوك الانسان على الشاشة هي جانبه الحي الذي يوهم المتفرج بأنه يرقب الواقع مباشرة. الا اننا نخطىء اذا اعتقدنا، كما

حدث في بعض الاحيان، بامكـانية بلوغ هذا الهـدف عبر استبـدال الممثل بـ «رجل الشـارع». فمثلما ان «الانسـان العادي» الذي يتناول قلمه يعبر عادة بطريقة سطحية مقلّدة، وان الفنـان الحقيقي هو وحـده القـادر على بعث الاحسـاس بالخطاب الحي الـلامتكلف لدى القـارىء، كذلـك «الانسان العادي» يتصرف امام الكاميرا بطريقة مسرحية يقيدهـا الجمـود. وفي الحالات التي تم فيها استبدال الممثل بآخر غير محترف استجـابـة لهذا التصـور الجـمالي او ذاك (فـرضت ذلـك مثلاً الرغبة في شحذ الشعور بالمصـداقية لدى المتفرج المدرك لحقيقة هذا الشعور الذي يلعب، كما قلنا، دوراً بالغ الاهمية في جماليات السينـما) كانت المشكلة في استبـدال «التكلف» في عمل الممثل بـ «التكلف» في عمل المخرج مما ارهق البنية السيميائية للمستوى الاول بثقل اضافي.

الـواقـع ان الاحسـاس بـ «الحقيقة» انما يتولد عبر تناقض لبنيوي في اداء الممثل السينمائي. اذ ان هذا الممثل يتطلع من جهة الى بلوغ يسر وبساطة حركات الحياة اليومية بينما يكشف تاريخ التمثيل السينمائي من جهة ثانية تبعيةً وخضوعاً ـ اكثر حدة في السينما منهـا في المسرح ـ لانواع الكليشيهات والاقنعة والاستخدامات الاصطلاحية والانظمة المركبة للحركات المنمّطة. وليس من قبيل الصدفة ان يتوجه الممثل السينمائي، صارفاً نظره عن تقاليد المسرح الحديث، نحو الثقافة العريقة للسلوكية التقليدية الاصطلاحية على الخشبة: فن الكلون (المهرج clown)، تقاليد الكوميدياديللارت، مسرح العرائس.

لم تكتف السينـما باستخـدام النماذج المختلفة من السلوكية الاصطلاحية للمثل فحسب بل جهـدت ايضـاً في خلق نماذج جديدة منهـا. ومن هذا المنظور فان الابتذال le ponctif في السينما ليس دوماً على هذه الدرجة من السلبية الت[illegible]بدو عليها في مسرح اليوم. الابتذال هو جزء لايتجزأ من جمالية السينما لاينبغي ان يُربَط بالابتذال في المسرح المعاصر وحسب بل ايضاً بالقناع في المسرح الشعبي للعصور الوسطى والعصور القديمة.

وحتى لو تركنا جانباً نظام الحركات الاصطلاحية والوضعيات (البوزات poses) التي عرفتهـا السينما الصامتة، وقصرنا اهتمامنا على الاداء الحالي للممثل، ذلك الاداء الذي ينحو باتجاه السلوك الطبيعي، ـ لايمكننا ان نتجاهل ان النسيج الشخصي لاداء الممثل انما يتألف من تشابك عدد من أنظمة التنظيم البنيوي الدلالي (السيمانتيكي) اللامتجانسة.

قبل كل شيء، ان الشخصية المؤسطَرة mythifié للممثل في الفيلم السينمائي لاتقل واقعية عن الشخصية التي يؤديها. ففي المسرح عندما نرى شخصية هاملت ينبغي ان

ننسى الممثل الذي يؤديها (في الاوبرا، المبدأ يختلف تماما، ذلك اننا، على نقيض المسرح، نستمع الى مغن في دور معين). اما في السينما فنرى هاملت وسموكتونوفسكي في آن معاً. ولهذ السبب بالذات فان ممثل السينما يقوم اما باختيار نفس الماكياج على الدوام او برفض الماكياج تماماً. على الخشبة يسعى الممثل الى تقمص الشخصية التي يؤديها بشكل كامل بينما يمتلك طبيعة مزدوجة في الفيلم: هو في نفس الوقت مؤد لهذا الدور ونوع من الميثولوجيا السينمائية. ان الدلالة التي تمتلكها شخصية سينمائية ماتتكون من العلاقة (تطابق، نزاع، صراع، ابتعاد) بين هذين التنظيمين الدلاليين (السيمانتيكيين) المختلفين.

ان مفاهيماً مثل «شارلي شابلن»، «جان غابان»، «مارشيللو ماستروياني»، «انطوني كوين»، «الكسي باتالوف»، «ايغور ايلينسكي»، «ماريتسكايا» «سموكتونوفسكي». هي، بالنسبة للمشاهدين، حقائق تؤثر على ادراكهم للدور تأثيراً اكبر بكثير مما هو عليه في المسرح. هذا هو السبب الذي يدفع مشاهدي السينما غالباً الى تصنيف الافلام تبعاً لاسم الممثل الرئيسي؛ يربطون كل ممثل بسلسلة من الافلام يعتبرونها بمثابة نص، بمثابة كل فني وذلك على الرغم، احياناً، من تنوع مخرجيها وتفاوت مستوياتها الفنية. هكذا رأينا افلاماً على درجة كبيرة من الاختلاف مثل «الوهم الكبير» «رصيف الضباب»، «مطلع النهار»* تشكل كلاً متكاملاً بالنسبة للمشاهدين (وأيضاً بالنسبة لمؤرخي السينما الفرنسية) والسبب يعود في الدرجة الاولى الى الدور الذي يلعبه جان غابان فيها، الى ميثولوجيا البطل القاسي والرقيق، الشجاع وسيء الحظ، التي نجح في خلقها والتي لم تكن شخصية فيلم بعينه بقدر ماكانت احدى وقائع الحياة الثقافية لفرنسا عشية الحرب العالمية الثانية. هذا مالانجده في المسرح حيث لايحدث هذا الدمج مهما بلغت شخصية الممثل من قوة.

بطبيعة الحال، الانتاج الجماهيري الضخم للسينما التجارية هو وحده الذي يبنى حول اسطورة «النجم»، نجم اليوم. والمذهب الشعري لهذا الادراك الجماهيري يذكّر في بعض جوانبه بمذهب الفولكلور: انه ينادي بتكرار ماهو معروف سابقاً ويدرك كل تجديد يخالف التوقع كأمر شنيع مثير للتسخط. لكن السينما الفنية في يومنا هذا تستخدم حقيقة ان بعض ممثلي السينما قد غدوا ميثولوجيات تسكن اعماق المتفرجين، دون الوقوع اسيرة

---

* «الوهم الكبير»، ١٩٣٧، في دور الماريشال، اخراج جان رونوار. «رصيف الضباب» ١٩٣٨ في دور ١٩٣٩ و ... «فرانسوا» اخراج مارسيل كارنيه.

هذه الميثولوجيات(*). بداية، ان الهالة السيميائية لبعض الممثلين هي عامل موضوعي تماماً: المخرج، عندما يختار ممثليه، يأخذ بالحسبان هذا العامل مثله مثل المظهر الخارجي وطريقة الاداء. بعدئذ، بامكان مختلف الميثولوجيات ان تتناحر ضمن الفيلم الواحد داخلة في تآلفات وتشكيلات غير متوقعة. رأينا مثلاً رينيه كليمان يعطي للممثل جان غابان في فيلم «خلف السياج» (١٩٤٩) دور فرنسي يقتل عشيقته. يفلت من قبضة الشرطة ويختبيء في قعر سفينة تبحر نحو ميناء جينيز. وفي حي الميناء الذي دمرته الحرب يعيش لحظات سعادة عابرة لامتوقعة قبل ان يلقى الموت. من الواضح تماماً ان كليمان سعى عبر هذا الفيلم الى اعادة احياء «ميثولوجيا غابان» التي كانت لها دلالتها في تيار «الواقعية الشعرية» الفرنسية في الثلاثينات. لكن الجمهور في ذلك الوقت كان قد تعرف الى الواقعية الايطالية التي كانت في فورة تطورها. لذلك جاء نوع الفيلم (الفيلم الجماهيري، طريقته في معالجة القضايا الحياتية اليومية، وحتى مسألة نقل الحدث الى ايطاليا واستخدام ممثلين ايطاليين)، كل ذلك جاء ليدخل الى الفيلم نوعاً جديداً تماماً من «الميثولوجيا السينمائية».

لاشك في ان اضافة ذلك الاحتكاك بين نظامين من انظمة الرموز الفنية، نظامين متقاربين من زاوية معينة لكنهما ايضاً متباينان تماماً، الى عنصر الصراع الذي يحمله الموضوع، الى جانب ابراز بطولة ويأس الـ «الواقعية الشعرية» وسط ذلك الجو من الحقيقية المباشرة الذي كانت الواقعية الجديدة قد خلقته، ـ هذه العوامل مجتمعة هي التي حققت لهذا الفيلم اصالته الفنية (لايفوتنا طبعاً ان نذكر تلك التعارضات ذات المعنى: ثمة من جهة وأخرى رجل وامرأة، فرنسي وايطالية، رجل من الثلاثينات وأناس من فترة مابعد الحرب، الام والفتاة ـ ويحتل احساس الفتاة بانوثتها الوليدة وشعورها العفوي بالغيرة تجاه والدتها مكانة خاصة هنا ـ، الحاجة الملحة للسعادة وهشاشة تلك السعادة في زمن الحرب وسط الانقاض وعلائم البؤس، اضف الى ذلك ان كل هؤلاء الناس على

---

* في فيلم «كل شيء للبيع»، الى جانب العلاقة بين الفيلم والحقيقة في البنية المركبة لـ «الفيلم الواصف» او الفيلم الاصطناعي metafilm (أي فيلم عن الفيلم)، ثمة جانب آخر: العلاقة بين الممثل الحقيقي وميثولوجيته ذاتها. واذا كان الغوص في اعماق النص («تصويز عملية تصوير» و «تصوير عملية تصوير عملية تصوير» أو «تصوير عرض فيلم» و «عرض تصوير فيلم») يكشف استحالة بلوغ الحقيقة في نظام النصوص الثابتة، واستحالة التعبير تعبيراً تاماً عن الحياة في الفن، وهي استحالة مأساوية في الحقيقة، فان الغوص في ميثولوجيا الممثل، بالمقابل، انما يظهر حقيقته: الفنان مثّل حياته وكأنها عمل ضخم، وهذا التمثيل كشف المضمون الحقيقي لشخصيته.

اختلافهم يلتقون في تعارضهم مع عدوهم المشترك: الدولة والبوليس الدولي الذي يجسد تحالف المتسلطين في هذا العالم).

أخيراً بمقدور الممثل ذاته، ان يختار دوراً يفلت من اسار ميثولوجيته او يبرزها بصورة جديدة تماماً وغير متوقعة. هذا ماقام به رولان بيكوف Roland Bikov ، الذي عرفناه عبر افلام مثل الصمت، عندما خلق فجأة نموذجه الخاص من «اكلة لحوم البشر» في فيلم آيبوليت ٦٦. ولولا ادوار بيكوف في افلامه الاخرى لما كان لفكرة تقديم آكل لحوم البشر هذا في ثوب برجوازي صغير ملتزم يواجه الضعفاء بجبن ونذاله، يعي تماماً تدني شخصيته ولايتوانى عن ابادة اولئك الذين يفوقونه ويتطلع اليهم حسداً (رجال الخلق والابداع) ان تبلغ فنياً هذه الدرجة من الروعة وتمتلك في نفس الوقت هذه الدرجة من اللاتوقع.

هنالك نموذج آخر من الاصطلاحية في اداء الممثل يرتبط بنوع الفيلم. والنوع، باعتباره نموذجاً تنظيمياً للعالم الفني، مع درجة الاصطلاحية الخاصة به وطريقته في ترتيب الدلالات، يجد تعبيره بدرجة اكثر قوة في سينما اليوم منها في المسرح. ان امكانية الاختيار بين ارضاء التوقعات المرتبطة بالنوع وبين معاكستها ومخالفتها تسمح بخلق كم هائل من المعاني الفنية. فالتغيير المفاجيء لمستوى الاصطلاحية في لحظة معينة من الفيلم يقود الى زيادة الشحنة السيميائية لاداء الممثل بمجمله. نذكر هنا مثلاً اللقاء بين رجل قتل في بداية الحرب وولده الذي كبر في فترة مابعد الحرب، هذا اللقاء الذي اقحمه خوتسييف Khotsiev في واحد من افلامه الموجهة للشبيبة. نذكر ايضاً ذلك المشهد الشهير في فيلم البحث عن الذهب لشابلن، مشهد «باليه ارغفة الخبز الصغيرة». في فيلم من نوع شديد «الشابلينية» يقحم شابلن جملة اعتراضية، مشهداً ينتمي لنوع آخر من الاصطلاحية: يتناول شارلو رغيفين صغيرين من الخبز، يغرز في كل منهما شوكة طعام وبواسطتهما يأخذ في تصوير حركات راقصة باليه. وهكذا يرى المشاهدون مخلوقاً طريفاً صنعت ساقاه من شوكتين وقطعتي خبز يرقص ويؤدي كل نقلات الرقص الكلاسيكي بينما يطالعهم في الاعلى وجه شارلو. وبالرغم من انه لاتناسب يذكر بين اجزاء الجسم هنا (الرأس هو رأس انسان حي)، بل ان هذه الاجزاء تعارض بعضها بعضاً (درجة واقعية احدها لاتقل عن درجة اصطلاحية الآخر) لايرى المشاهد سوى كائناً وحيداً: راقصة باليه، مع ذلك التناقض، المميز للرقص الكلاسيكي، بين رشاقة «الساقين» الفائقة وجمود او غياب تعبير الوجه.

ان اقحام مقطع ذي درجة اعلى من الاصطلاحية يعزز احساس المصداقية الناتج

من بقية الفيلم، ولولا ذلك لتم ادراك الفيلم كسلسلة من الانماط المقولبة (ستيريوتيب) الهزلية والعاطفية.

ان الظروف النوعية التي تحكم عملية خلق الفيلم (التصوير لايتبع التسلسل الزمني للسيناريو، اي ان الممثل لايمثل على التالي مايراه المتفرج متتابعاً؛ تصوير لقطات الممثل البديل او اللقطات المزدوجة ثم ترتيبها من قبل المخرج؛ غياب ردود افعال الممثل امام صالة خالية من المشاهدين)، كل هذا يجعل من اداء ممثل السينما فناً متميزاً بالغ الخصوصية. احدى خصوصيات هذا الفن هو تتابع عدد كبير من انظمة الرموز (الشيفرات) داخل الدور الواحد. في حين نجد الشخصية المسرحية وحيدة السيمة (أي ذات شيفرة وحيدة monosémique) بدرجة اكبر بكثير.

في النتيجة يمكن القول ان صورة الانسان على الشاشة تبدو كرسالة بالغة التعقيد تتحدد سعتها الدلالية (السيمانتيكية) بتنوع انظمة الرموز المستخدمة وتعدد مستوياتها وتعقد تنظيمها الدلالي (السيمانتيكي).

لكن دور الفن لايقتصر على نقل معلومة ما، بل يمد المشاهد ايضاً بالوسائل التي تمكنه من ادراك تلك المعلومة: انه يخلق جمهوره الخاص. ولاشك في ان الانسان الذي يمتاز على الشاشة ببنية مركبة يجعل الانسان القابع في الصالة انساناً اكثر تركيباً هو الآخر على الصعيدين العقلاني والانفعالي (البنية البدائية الساذجة تخلق بالمقابل متفرجاً بدائياً وساذجاً). هنا تكمن قوة الفن السينمائي وهنا ايضاً تكمن مسؤوليته.

■ ١٣

السينما فن تركيبي

تناولنا في الفصول السابقة البنية المركبة للمعاني التي تحملها ماأسميناه «القصة المصنوعة من صور متحركة». بيد ان الفيلم المعاصر يستخدم ايضاً لغة أخرى: انه يجمع بين دفتيه رسائل كلمية وأخرى موسيقية، كما يحمل فيضاً من الارتباطات اللانصية التي تربطه بمجموعة بالغة التنوع من بنى المعاني. مجموع هذه الطبقات السيميائية يشكل مونتاجاً مركباً؛ زد على ذلك ان مجموعة العلاقات المتبادلة التي تنشأ بينها تخلق هي بدورها مؤثرات حاملة للمعاني. للسينما اذن قدرة هائلة على استيعاب النماذج الاكثر تنوعاً من السيميوية (أو التدلالية sémiosis) وتنظيمها في نظام وحيد. هذه القدرة هي مانقصده عندما نتحدث عن الخاصية التركيبية او البوليفونية للسينما(*).

في فيلم «أمطار تموز» لخوتسييف نجد من جهة مونتاجاً مركباً غنياً بالمعاني، مونتاجاً للموسيقى واللقطات، ومن جهة ثانية مونتاجاً آخر يدخل نوعاً من التقابلات بين لوحات

---

* كان ي. ي. يوف I.I. Ioffe هو اول من طرح هذه القضية في مؤلفاته حول «الدراسة التركيبية للفن والسينما الناطقة» (لينغراد ١٩٣٧) و «الموسيقى في السينما السوفييتية مبادىء في الدراماتورجيا الموسيقية» (لينغراد ١٩٣٨). ومن بين المؤلفين المعاصرين نذكر البولونية ز. ليسا Z. Lissa التي عادت وتناولت هذا الموضوع في مؤلفها «جمالية موسيقى السينما» (موسكو ١٩٧٠).

شخصية (بورتريهات) من عصر النهضة ووجوه معاصرة، والامثلة عديدة في هذا المجال.

ان تركيبية الانظمة السيميائية، والترميزات المتعددة للنص والتعددية السيمية الفنية (تعدد الدلالات الفنية polysémie artistique) التي تنتج عنها، كل ذلك يعطي للفيلم المعاصر تركيبة تشبه تركيبة المادة الحية التي تعتبر هي الأخرى تكثيفاً لعدد هائل من المعلومات معقدة التنظيم.

قديماً كانت السينما صامتة، واستحقت تسميتها بـ «الصامت العظيم». ثم وبفضل جهود المئات من الفنانين راحت تتكلم، لابل اخذت تتكلم عن الجوانب الاكثر جوهرية لعالمنا المعاصر. لكن ان تهب فناً ما القدرة على الكلام ليس بالأمر الكافي، ينبغي أيضاً ان يتعلم جمهور هذا الفن كيف يصغي ويفهم. مما لاشك فيه ان جهل قطاعات واسعة من جمهور المتفرجين بأبسط مسائل الفن السينمائي يشكل اليوم عقبة كبيرة أمام تطور السينما كفن.

ثمة سؤال يتبادر الى الذهن هنا: كيف يمكن جعل السينما، وقد بلغت هذه الدرجة من التعقيد السيميائي، في متناول جمهور شديد التفاوت في درجة استعداداه؟ سيّما وان السينما بطبيعتها هي فن جماهيري؟. للاجابة على هذا السؤال ينبغي ان نذكر اولاً بان استخدام نظام ما شيء ومعرفة القواعد والقوانين التي تحكم عمل هذا النظام شيء آخر مختلف تماماً: اغلب الذين يستخدمون جهاز الهاتف يجهلون كلياً اسس ومبادىء عمله. كذلك يتعلم كل منا كيف يستخدم لسانه الاصلي منذ نعومة اظفاره ومع ذلك لاتزال آليات هذا اللسان حتى يومنا هذا تطرح صعوبات عدة. الفيلم من جهته هو عبارة عن بنية ذات مستويات متعددة ينتظم كل منها وفق درجة مختلفة من التعقيد. وبالتالي فان المشاهدين، اذ تتفاوت درجة استعدادهم، «يلتقطون» مستويات دلالية (سيمانتيكية) مختلفة.

أحد الامثلة الهامة على البنية البوليفونية نجده في فيلم لامَعْبَر في النار pas de gué dans le feu. ان الرابط الذي يربط التنظيم السينمائي والتنظيم الموسيقي يبدو لنا مألوفاً وعادياً في كل فيلم؛ لكن هذا الفيلم يقدم طباقاً(*) contrepoint مماثلاً بين السينما والرسم.

---

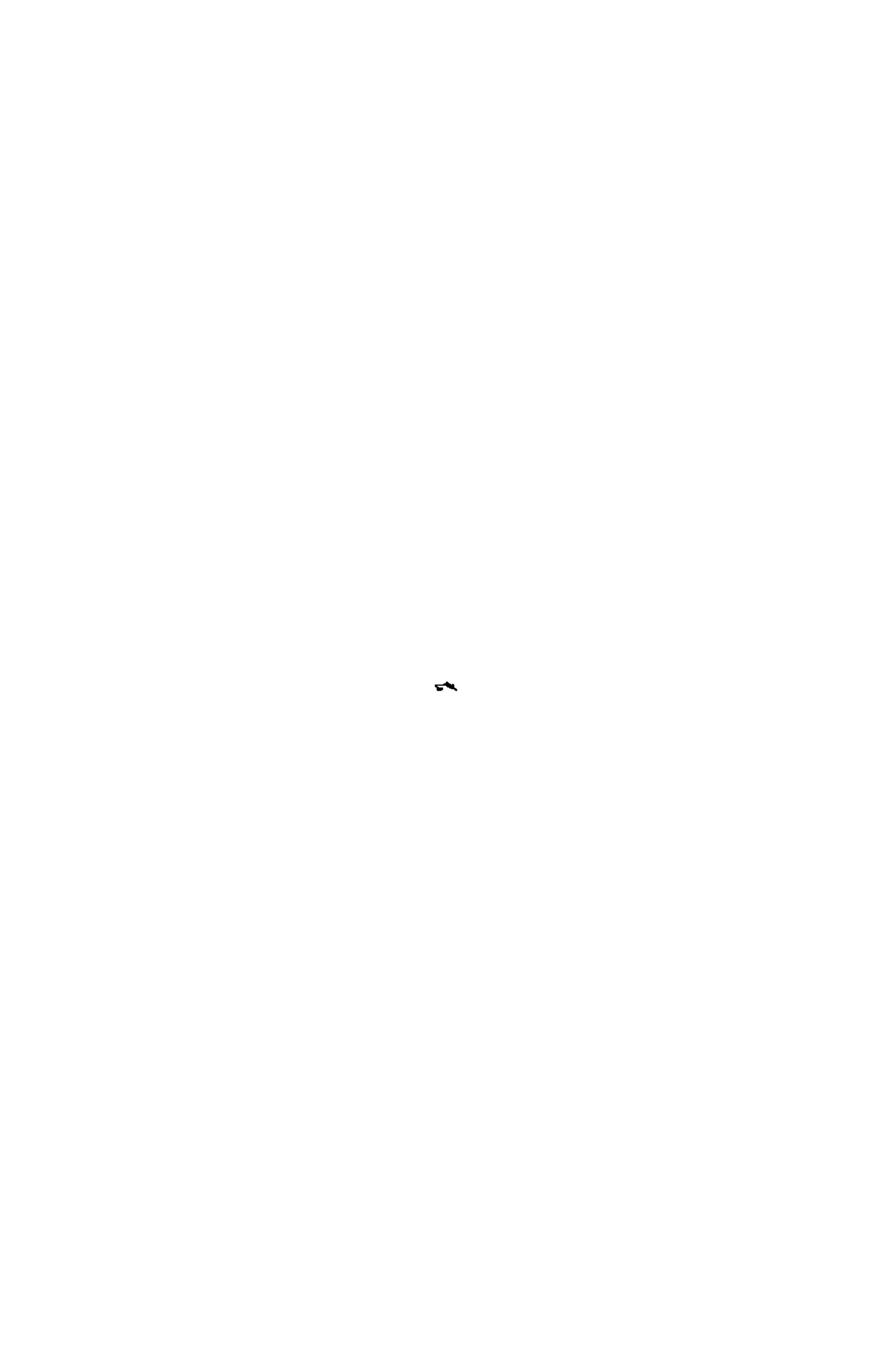
* أي تآلف عدة خطوط ميلودية في العمل الواحد، هذا في مجال الموسيقى. اما في السينما فتأخذ هذه الكلمة معنى عدم التوافق بين الصوت والصورة (مرادفتها asynchronisme). واحد الامثلة عليها مانسميه بالصوت الخلفي voix-off هذا اذا لم يستخدم كترجمة آنية لجمل تلفظ في اللقطة المرافقة. (انظر كتاب «مفاتيح للسينما» تأليف بارتيليمي امانغوال - باريس ١٩٧١) - المترجم -.

يتنامى موضوع الفيلم على خلفية من الرسوم التي تترابط فيها بينها من جهة وتتبادل مع هذا الموضوع علاقات مركبة من جهة ثانية. انها مجموعة أعمال لامتجانسة: رسوم ساذجة وطفولية للبطلة، وهي تحتل مركز الصدارة؛ ملصقات عن الحرب الاهلية، ايقونات. الفيلم ينقل لنا الواقع مرتين: كما تراه عين الكاميرا وكما يتراءى للنظرة الساذجة لتلك البطلة «الغريبة». ويمكن للمتفرج، وفقاً لدرجة استعداده لفهم النص، اما ان يدخل في «لعبة الاستجواب المتقاطعة» بين اللقطات والرسوم، او على العكس تجاهل الرسوم معتبراً اياها كلقطات ـ روابط(*) plans-copules ثانوية دون دلالة تذكر. في الحالة الاولى يكون ادراكه للنص اكثر غنى، وفي الثانية اكثر فقراً؛ لكنه يظل في الحالتين داخل حدود «الحقل السينمائيكي، الدلالي» للفيلم. هذا النوع من الأسلبة نجده أيضاً في فيلم امطار تموز عبر ذلك التصادم المتناوب بين الوجوه في اللوحات الجدارية الفلورنسية ووجوه المارة في شوارع موسكو. ولابد هنا من الاشارة العابرة الى ان الطباقية في كلا الفيلمين لاتصلنا مباشرة وعلى الفور بل تأتي مستترة، كونها معلّلة، يعللها الموضوع: في الفيلم الاول كانت رسوم البطلة مُقحَمة في الموضوع، اما في الثاني فالامر يتعلق بصور تزين الجدار. ادخال الموسيقى بدوره جاء معللاً بنفس الطريقة: انها تصدر عن جهاز راديو صغير صُور داخل اللقطة. ومثلما هي الحال اذا سمعنا صوت كمان اثناء مكالمة هاتفية وجدانية (حصراً في حالة مشابهة) فان السبب يعود الى تداخل على شبكة الخطوط الهاتفية: ظهور هذا الصوت يلقى تعليلاً «طبيعياً». هذه الطريقة في وصل او ربط سلسلة طباقية تترك المشاهد حراً في ادراك هذا الطباق، فهو قد يرى فيه، وعلى حد سواء، إما خطاً ثانياً من النظمية الدلالية (السينماتيكية) مرتبطاً بخط الموضوع السينمائي، او مجرد مقطع قليل الاهمية من خط موضوع منفرد. واذا كان هذا المشاهد عاجزاً عن التقاط البوليفونية الدلالية فانه لاشك سينزل من قدر دلالية المقاطع ولن يتعدى ادراكه للنص مستوى القراءة الاولى.

أخيراً، يكون النص بوليفونياً ايضاً بمعنى آخر: اذا احتوى مايسمى بالحزمة المتحركة faisceau mobile لمختلف العلامات ضمن المستوى الواحد فانه يبعث الحياة ايضاً في باقي المستويات المختلفة في آن واحد.

في نفس الوقت الذي يتلقى فيه المشاهد النصوص يتلقى أيضاً الشيفرة. السينما اذن جهاز تعليمي، لا تكتفي بحمل المعلومات فحسب بل تعلم أيضاً كيفية استخلاصها.

(*) copule في القواعد الفرنسية تعني الكلمة التي تربط المسند بالمسند اليه خصوصاً فعل être (فعل الكون المساعد) في جملة من نوع «la terre est ronde» (الأرض كروية) (قاموس بورداس) ـ المترجم ـ



■ ١٤

قضايا السيمياء واتجاهات السينما المعاصرة

ان الاهتمام الكبير الذي لقيته قضية العلامة لم يعد وقفاً على مجال الوصف العلمي فحسب بل بات يميز أيضاً ثقافة النصف الثاني من القرن العشرين. والاحتكاك او الصدام بين البداهة والحقيقة، الاستحالة المبدئية في خلق موديلات بصرية لبعض المقولات الجوهرية في الفيزياء الذرية، التباعد الراديكالي بين صورة العالم التي يقدمها لنا العلم وتَمَثّلنا المتعارف والمألوف (البصري خصوصاً) لهذا العالم، وفي نفس الوقت التغلغل العميق للأفكار العلمية التجريدية في اذهان جمهور بالغ الاتساع: كل ذلك دفع السيميوية لتتبوأ مركز الصدارة في اشكالية القرن الحالي. بالمقابل، جاءت حدة الصراعات الاجتماعية، وولادة وسائل الاعلام (والتجهيل او التضليل) الجماهيرية، وبروز قضية الثقافة الجماهيرية والكثير من القضايا الاخرى، جاءت كلها لتكسب هذه المسائل طابعاً ملموساً بعيداً تماماً عن الطابع النظري الاكاديمي.

لقد بدأت الاشكالية السيميائية تتسلل ليس فقط الى لغة الفيلم بل أيضاً الى مضمونه؛ فجذبت اهتمام فناني السينما على اختلاف اتجاهاتهم: برغمان (فيلم الوجه) فيلليني (ثمانية ونصف) وانطونيوني (بلو أب)(*). ستوقف وقفة أطول مع هذا الفيلم

* blow up وقد ترجم عندنا «انفجار» وارى في كلمة «تكبير» ترجمة أدق. حققه انطونيوني عام ١٩٦٦ وقد

الأخير لان الارتباطات مع قضايا سيميائية السينما تبرز فيه بوضوح بالغ.

مصور فوتوغرافي فنان يعد، بالتعاون مع كاتب طليعي، لاصدار كتاب عن «لندن اليوم». ورغبة منه في التقاط الواقع تلقائياً واعطاء هذا الواقع وجهاً حيادياً مباشراً ووثائقياً نراه يجوب الضواحي البائسة، يتجول في الحدائق والشوارع والمقاهي يلتقط الصور لكل مايراه. على الفور يتوضح اذن ذلك التوجه نحو الواقعة، نحو الوثيقة حيث نأمل اكتشاف الوجه الحقيقي لهذا العصر. اضف الى ذلك ان اقحام تيمة الصورة الفوتوغرافية يزيد في نفس الوقت من تعقيد الحالة السيميائية الى حد بعيد. فالصورة السينماتوغرافية المعروضة على الشاشة لها هنا وظيفة مزدوجة. انها من جهة تشير الى الواقع الذي صوره الفنان، وبالنسبة لهذا الواقع تشكل الصورة نسخة، لايشك بالطبع في دقتها من وجهة نظر وثائقية، لكنها نص؛ بيد ان الامر، من جهة ثانية، يتعلق بفيلم فني (لاننسى ذلك وينبغي الا ننساه)، أي بنص تبدو الصورة الفوتوغرافية الثابتة بالنسبة اليه شيئاً اكثر وثوقية وأقل قابلية للدحض بالايقاس، ويكافيء وظيفياً الواقع ذاته. هذه المفاهيم، مفاهيم الوثوقية (أو المصداقية) والبداهة والواقعة والوثيقة هي تحديداً ما يشكل موضوع البحث الفني لدى انطونوني.

ينبني الفيلم على شكل تآلف حلقة مركزية (التقاط عدد من الصور في احدى الحدائق ومن ثم الاظهار والتكبير والقراءة للشريط المصور) مع القصة التي تؤطرها وتنقل الواقع الذي يحيط بالبطل اي المصور الفوتوغرافي.

يمكن اختصار موضوع الحلقة المركزية كمايلي: اثناء تجواله في احدى الحدائق يلحظ المصور شاباً وفتاة يتبادلان القبل ويأخذ لهما عدداً من الصور. فجأة تلتفت الفتاة - سمراء ممشوقة القامة ذات وجه حيوي بالغ الجمال - لتكتشف مراقبة المصور لهما، فتندفع نحوه وتطلب منه بالحاح اتلاف الفيلم، حتى انها تحاول انتزاعه منه بالقوة. ثم تستدير وتعدو خلف عشيقها الذي اخذ بالابتعاد. يغتنم المصور، في هذه الاثناء، الفرصة لالتقاط بضعة صور لها من الخلف. بعد عدد من المشاهد التي لاتمت بصلة مباشرة للموضوع المركزي نكتشف التتمة. لانعلم كيف تهتدي الفتاة الى عنوان الاستديو الذي يملكه المصور ويقيم فيه لكنها تأتي لمقابلته (تصل في فترة الاستراحة حيث يكون وحيداً بعد ان رحل المساعدون والموديلات، اي النماذج البشرية او العارضات التي يصورها).

اقتبس فكرته الرئيسية عن قصة للكاتب جيورجيو كوتازار ونال الفيلم الجائزة الذهبية في مهرجان كان السينمائي عام ١٩٦٧ - المترجم -.

توسل اليه وتحاول اغواءه: يثير عنادها فضول المصور فيخدعها معطيا اياها فيلما اخر ث
سرع الى اظهار وتكبير الصور.

الانطباع الاول الذي يتملكنا ونحن نراها تتالى امامنا على الشاشة هو أننا سبق
رأينا هذه الصورة، وان الشاشة تعيدنا الى لحظة التقاط الصور في الحديقة. هانحن نرى
الفتاة وهي تنفصل فجأة عن الرجل الذي كانت تعانقه؛ لكن اذا نظرنا بانتباه اكث
سنلاحظ ان الفتاة قد صُورت بشكل بدت فيه اكثر قرباً وبكادراج مختلف بعض الشيء
لقد اقتطعت حدود الكادر كل المنظر المحيط لتحتفظ فقط بقامتي الرجل والفتاة. ثم ا
الشخصيات كانت تتحرك، بينما هي الآن جامدة في حركة تعبيرية ثابتة منتزَعة من
سياقها.

لكن المهم ليس هنا. عندما رأينا على الشاشة هذا الحدث في «جريانه الحي
(لابراز «الواقعي»، ابراز حقيقة ان هذه الاحداث تنتمي الى «الواقع» لا الى وثيقة عن
الواقع استخدم انطونيوني لقطات عامة جداً: كانت الكاميرا حيادية، وتعمد المخرج
تجنب التدخل والتأويل) كنا امام شخصيات ثلاث: الشاب والفتاة المتعانقان، والرجل
الذي كان يصورهما. كان لسخط الفتاة وقلقها عندئذ تفسيراً طبيعياً تماماً، بحيث لم نعد
نرى اية ضرورة لايجاد رواية تفسيرية اخرى. (الصورة ١٤).



الصورة ١٤ ـ لقطة الحديقة من فيلم «بلو أب»

وعنـدما يعلق المصور الصورة المكبرة على جدار الاستديو فانه، قبل كل شيء، ينتزعها من سياقها: أ) سياقها الزمني: ماحدث بضعة ثوان قبل التصوير كان مقطوعاً؛ لانرى القبلة؛ امرأة تبتعد عن رجل هذا كل مانراه. ب) سياقها السببي: كان الواقع يمتلك شيئاً من التجسيم؛ الشخصان في عمق اللقطة والثالث في مقدمتها كانوا يشكلون مثلثاً؛ ثم ان ماكان يجري في مقدمة اللقطة كان يُفهم على أنه سبب السخط والقلق في عمقهـا. اما الصورة فقد قطعت مقدمة اللقطة بحيث بات الناظر اليها يرى بوضوح اضطراب الفتاة لكنه يجهل سببه.

وهكذا انتزعت الرسالة من سياقها. هل كان ذلك سبباً في افقارها؟ بالتأكيد لقد باتت ليس فقط اكثر فقراً بل أيضاً أقل قابلية للفهم. ويعتبر ذلك أمراً سيئاً اذا كان ما فُقد من وضوح لايحتمل الا تفسيراً واحداً ممكناً. اما اذا كان ثمة امكانية لوجود تأويلات اخرى فينبغي، كي نتحرر من ربقة الاعتقاد باستحالة فهم النص الا بطريقة واحدة، ان نتمكن من النظر اليه كشيء غير قابل للفهم. ان الاحساس بنص ما وكأنه غير قابل للفهم هي المرحلة الالـزامية نحو فهم جديد له. عندما انتزعت من سياقها بدت لنا ملامح المرأة مليئة بالقلق وظل سبب هذا القلق غير مفهوم. لقد انفصلت عن الرجل: نحو من اتجهت انظارها؟. نحن من جهتنا رأينا السياق الذي بدا وكأنه كان يقدم اجوبة مقنعة على كل هذه الاسئلة. لكن المصور يأخذ، امامنا، في اعادة تشكيل المنظر المحيط بالمرأة: يكبر اجزاء من المنظر ويرتبها حولها. مؤكد ان هذا يخلق سياقاً آخر. وقد يقال ان العملية التي تمت هنا غير صحيحة طالما ان الطريقة التي استخدمتها لاعادة خلق السياق تستبعد احد المشاركين: المصور ذاته. لكن خلق هذا السياق (الجديد) يكشف، غفلة، في شخصية المرأة معان جديدة كانت خافية عنا. اذ كنا في السابق نرى العلاقة «إمرأة - مصور»، وهذه العلاقة هي التي كانت تفسر غضب وهلع المرأة. اما الآن فان مايتشكل امامنا هو نظام «إمرأة - اكمة شجيرات». هذه العلاقة تبدو الان على درجة من الوضوح تجعل المتفرج لايستغرب قيام المصور بتكبير وتوليف اجزاء مختلفة من اكمة الشجيرات ومحاولته بهذه الطريقة تفسير انفعال المرأة. على هذا ينسى المصور، ومعه المتفرجون، ان ماراوه بأم عيونهم في الحديقة وزيارة المرأة للمصور يقدمان تفسيراً مقنعاً يلغي الحاجة الى البحث عن اسباب اضافية اخرى. وهكذا، وتحديداً لاننا نتناسى قليلاً مانعرفه، لاننا نتخلى عن اعتبار انطباعنا الاولي بمثابة الانطباع الصحيح، نميز، بغتة، بين الشجيرات وجهاً انسانياً ويداً ومن ثم مسدساً آلياً مصوباً الى ظهر الشاب العاشق. لقد تخلينا لحظة عن اقتناعنا بأن المرأة كانت تنظر نحو المصور، وكان هذا كافياً كي نرى أنها في الحقيقة

كانت تنظر الرجل المختبىء بين الشجيرات. توليف جديد للعناصر يقدم تفسيراً جديداً تماماً. والمدهش هو ان يتاح لنا رؤية الروايتين معاً.

هنا تنقطع الحلقة المركزية. بعد ان اقتنع المصور ان الوثيقة سلمته كل اسرارها يتصل هاتفياً بصديقه الكاتب ليعلن له انه، ودون قصد، حال دون وقوع جريمة قتل. يلي ذلك مشهد يبين الطريقة الاباحية جداً التي يتعامل بها المصور مع فتاتين جاءتا في طلب العمل كموديلات للتصوير (هذا المقطع ينتمي الى المناخ الذي يحيط بنواة الفيلم السيميائية). بعد رحيل الفتاتين يعيد المصور التفكير بشريط الصور. يضيء ذهنه فجأة، ويدرك ان النص لن يتكشف له تماماً الا اذا اعاد وضعه في سياقه الزمني ايضاً مقروناً بسلسلة اللقطات الفوتوغرافية اللاحقة. ويشرع في بناء المتالية: شخصان متعانقان، شخصان احدهما يلتفت نحو الشجيرات والآخر يستدير مبتعداً، ثم لاأحد. وباحثاً عن الشخص الآخر (الذي اختفى تماماً) يأخذ في تكبير اجزاء متفرقة من صورة تلتقط جانباً من المنظر يبدو ـ وهذا مانراه بوضوح ـ خالياً من أي حضور انساني. فجأة، وعبر بقعة بيضاء على العشب، نبدأ في تمييز جسد الشاب الذي كان يعانق الفتاة للحظة خلت، ممدداً فوق العشب. هنا تنتهي الحلقة المركزية.

لنتفحص معنى هذه الحلقة التي قد يعتبرها البعض بمثابة تحليل نموذجي يهتدي بمبادىء علم الجريمة حول وثيقة فوتوغرافية، بينما يرى فيها آخرون مادة تعليمية حول سيميائية الصورة. نذكر بأن الشخصية الرئيسية هي شخصية مصور يبحث عن «التقاط الحياة». الى هنا والصورة هي وثيقة، وعموماً يعتبر المؤرخ وعالم الجريمة أن مهمتهما تقوم على اعـادة تشكيل الواقع استناداً الى الوثيقة. لكن المهمة المطروحة هنا تختلف تماماً: تأويل الواقع بمساعدة الوثيقة، طالما ان المتفرج يقتنع بالبصر ان المشاهدة التلقائية المباشرة لهذا الواقع لاتقي من الوقوع في اخطاء فادحة، فالحدث «البدهي» («الواضح») ليس ابداً على هذه الدرجة من البداهة. المخرج يقود المتفرجين الى الاعتراف بأن الواقع ينبغي حل رموزه. والعمليات التي تمكن من حل الرموز هذا تحاكي، بصورة مدهشة، طريقة التحليل السيميوتيكو ـ بنيوي semiotico- structural :

١ ـ الفراغ الكلي المستمر le continuum ثلاثي الابعاد لمشهد الحديقة(*) استبدل بالفراغ ثنائي الابعاد للصورة.

---

* صور هذا المشهد باستخدام تكوين في العمق شديد الوضوح بحيث يحس المتفرج أقل مايمكن حضور المخرج.

٢ ـ استمرارية المشهد قُطّعت الى وحدات منفصلة: كادرات الشريط الفوتوغرافي التي خضعت بدورها الى تجزيء لاحق اثر تكبير بعض اجزاء الصور الفوتوغرافية.
٣ ـ الوحدات المنفصلة الناتجة باتت تعتبر بمثابة علامات تنتظر حل رموزها. لاجل ذلك يتم ترتيبها وفق محورين:
أ) محور استبدالي (أو جدولي «*» paradigmatique). ينبغي هنا تمييز عمليتين: انتزاع العنصر من سياقه (اجتذاذ السياق)، ومن ثم تكبيره عدة مرات.
ب) محور نظمي (مُركّبي «*» syntagmatique). هنا ايضاً ثمة عمليتان: توليف عناصر متزامنة synchrones، وتوليف عناصر متعاقبة successifs.

عندما تنتظم المعطيات على هذا النحو، وعندها فقط، تسلمنا كامل اسرارها. ليس من الصعب نقل صورة الحياة، ينبغي ايضاً حل رموزها. هذا الموقف هو موقف مثير للجدل بشكل كبير بالنسبة لاولئك الذين يضعون تأريخ الوقائع وفق تسلسلها الزمني la chronique في مرتبة اعلى من مرتبة الفيلم الفني، ويرون في المخرج مجرد «صياد وقائع». والنزاع التاريخي بين السينما التي ترصد (ورائدها دزيغا فيرتوف) والسينما التي تفسر (التي ارسى تقاليدها ايزنشتين) يلاقي هنا تأويلاً جديداً. ومايزيد الأمر غرابة هو ان انطونيوني كان في السابق من مؤيدي فكرة التصوير «بالمصادفة» واحد انصار الوثائقية.

بيد أن «الحلقة المركزية» ليست الفيلم كله، انها ليست سوى نواته السيميائية. ماهي اذن علاقاتها مع البنية الفنية العامة للعمل؟

لابأس من التذكير بالوقائع الرئيسية لطبقة الموضوع المحيطية. يبدأ "ـم بسلسلة من اللقطات ترسم لوحات رجال منبوذين وسخين: رواد ملجأ نيلي للمشردين وهم يغادرونه. بينهم نميز رجلاً لايقلهم اتساخاً، اشعث الشعر، رث الثياب يترك الركب فجأة ويركب سيارة سباق فخمة. خلف هذا التنكر نتعرف على مصورنا الفوتوغرافي، صياد صور «الحياة» ذاته. وهكذا نرى تيمة «صياد الوثائق» ترتبط منذ البداية مع تيمة «الانسان المتنكر». وتتعزز التيمة الثانية مع مرور ثلة من الشباب تعج بالمرح، وقد تنكروا وكأنهم في كرنفال، يتكدسون في سيارة صغيرة تجتاز الشارع بسرعة جنونية. الشلة نفسها تعود للظهور في نهاية الفيلم كما لو كان المخرج يريد الايحاء بأن الدائرة قد اكتملت. ثم تأتي سلسلة من اللقطات لايجمعها موضوع مشترك لكنها تمتلك هنا تعليلاً مختلفاً عما رأيناه

* حسب ترجمة محمد البكري (انظر «مبادىء في علم الادلة» تأليف رولان بارث وترجمة محمد البكري ـ المترجم ـ.

في افلام انطونيوني السابقة. فنحن هنا لانتعامل مع كاميرا السينمائي المتجولة (السارحة) بقدر مانتعامل مع عدسة المصور الفوتوغرافي المتجولة يرصدها السينمائي. نصل بعدها الى وقائع النواة المركزية موضوع حديثنا السابق.

تتمة الاحداث المحيطية تستأنف عندما يهرع المصور، بعد أن رأى الجثة على الصورة المكبرة، الى الحديقة، وبالتحديد الى المكان ذاته الذي التقط فيه الصور صباح اليوم نفسه. ويكتشف بين الشجيرات جثة الرجل الذي كان يعانق الفتاة. يسرع نحو بيت صديقه الكاتب، وفي الطريق يلمح فتاة يعتقد أنها نفس المجهولة التي زارته في الصباح، لكنها لاتلبث ان تضيع وسط الزحمة. ينطلق في اثرها، يتسكع في الاحياء الفقيرة قبل ان يستقر به المطاف في قبو غريب يجتمع فيه عدد من المغنين الهيبيين يرددون اغان ايقاعية نشوى امام حشد من الشباب الهائج. يحطم المغني غيثاره ويرمي قطعه الى الجمهور الذي يتزاحم لالتقاطها بادئاً بذلك شجاراً ضارياً. ويقع المصور تحت تأثير هذه الهستيريا الجماعية، يقاتل، دون ان يدري سبباً لذلك، في سبيل الحصول على احد قطع الغيتار، ينتزع احداها قبل ان ينسل خارج المعمعة ملوحاً بغنيمته. يسترد وعيه تدريجياً فيرمي القطعة وعلائم الحيرة والارتباك ترتسم على وجهه. ويصل أخيراً الى بيت صديقه. هناك أيضاً نجد جمعاً من الضيوف ـ فنانين كما يبدو ـ وقد توزعوا في انحاء عدة من قاعات البيت الواسعة الغاصة بقطع الاثاث القديمة، يتجاذبون اطراف الحديث، اكثرهم سكارى والبعض يدخنون الحشيش. ويجد المصور صديقه في حالة من الذهول تجعله يعرض عن طرح الموضوع معه فيلجأ للخمرة، يشرب حتى الثمالة ثم يغط في النوم. يستيقظ باكراً في صباح اليوم التالي ليلقى نفسه في غرفة غريبة وسرير غريب. يخرج بثيابه التي لاتزال تحمل آثار النوم، ويهرع باتجاه الحديقة الى المكان الذي رأى فيه الجثة بالأمس لكنه لايجد شيئاً تحت الشجيرات. هل يحمل العشب آثار اقدام؟ يستحيل معرفة ذلك!. يسير في الحديقة على غير هدى، منهكاً ينقل خطواته بصعوبة. فجأة وقرب ملعب للتنس يلمح السيارة الصغيرة التي رأيناها في بداية الفيلم. يترجل منها افراد الشلة في ثيابهم التنكرية ويجتازون الشارع زارعين فيه مرحهم الصاخب. من بينهم ينفصل اثنان متنكران يعدوان باتجاه ملعب التنس ويبدآن اللعب بمضارب وهمية وكرة غير مرئية بينما يتجمع الباقون على حافة الملعب يتابعون باعينهم حركة الكرة الخيالية. بعد برهة وجيزة «تجتاز» الكرة حدود الملعب، ويومىء احد اللاعبين للمصور بالتقاطها. يرتبك المصور في البداية وهو ينظر نحو الأرض حيث لايوجد شيء ثم لايلبث أن يندمج في اللعبة ويعيد الكرة. ويتابَع اللعب. عندها يسمع المصور بوضوح، والهلع يتملكه، صوت الكرة وهي

تصطدم بالمضارب. وهكذا تنغلق حلقة الوهم مكملة دورتها.

ماهو المغزى الحقيقي لهذا الفيلم؟. هل هم على صواب اولئك النقادَ الذين يرون فيه درساً عن النسبوية relativisme والذاتانية subjectivisme ، أي نبذ الايمان بالحقيقة وبقدرة الانسان على الاحاطة بها؟

هذا النوع من التأكيدات يستند على الخطأ الشائع ـ وغالباً مايقع فيه النقاد ـ الذي يقوم على المطابقة بين المؤلف وبطله، ورؤية شخصية المؤلف بميزاتها وافكارها خلف شخصية بطله. لكن من هو بطل هذا الفيلم؟ انه رجل وضع نصب عينيه مهمة عقلنة الحياة: ليس عبثاً ان يكون مصوراً فوتوغرافياً، مدوِّن اخبار هذا العصر. لكن اسباب اختيار مصور فوتوغرافي للبطولة (الصورة الفوتوغرافية اعتُبرت، من هذه الزاوية، بمثابة الفاكتوغرافيا factographie ـ نسخ الوقائع ـ، أي النقيض للفن) تتوضح أيضاً بشكل آخر. فالبطل يأخذ مكانه ايضاً في نفس مستوى هذا الواقع الذي يدون اخباره. من هنا قدرته المذهلة على الذوبان في الوسط الذي يحتويه: في الملجأ الليلي يتحول الى متسول؛ في القبو مع الشبيبة الهائجة يأخذه الهيجان؛ في بيت صديقه ووسط جماعة السكارى يسكر. العالم الذي يسعى لتسجيله على شريط الفيلم يعيش في داخله، لايملك وجهة نظر خارجية حول الحدث. بالنسبة لانسان لايستند على صياغة الافكار يصبح المرجع المتين الوحيد المتوفر امامه هو عالم المشاهدات والتمثلات المألوفة، والاعتقاد بالواقع كما تعكسه مرآة التجربة اليومية. هكذا يفسر انطونيوني بروز «فن الواقعة» الذي جاء ليتعارض ويحزم مع «فن الافكار» في سينما العشرين سنة الفائتة.

لكن العالم القائم على الثقة المطلقة بالوقائع التجريبية اخذ يترعرع فهو من جهة يخضع للتآكل تحت تأثير علوم القرن العشرين، ومن جهة ثانية لم يعد بامكانه الارتكاز على ذلك الشعور بالطمأنينة والسعادة الاجتماعية الذي كان يشكل القاعدة السيكولوجية لعصر الفلسفة الوضعية Positivisme ليس من قبيل الصدفة ان يقدم انطونيوني الحياة اليومية في انجلترا لابشكل موقر، فيكتوري بل على شكل مهزلة تختلط فيها الفانتازيا والاحداث الخارقة المتطرفة: الحياة اليومية في هذا الفيلم هي عبارة عن اولئك الشاذين، اللوطيين الذين ينزهون كلابهم على الارصفة؛ الحشاشين الذين يتناقشون في امور الفن، الفتيات اللاتي يبعن اجسادهن (مشهد «المضاجعة الثلاثية») ثمناً لحق العمل كموديلات للتصوير في احد الاستديوهات. انه عالم من المتنكرين. والمصور، ذلك الانسان الذي كان قد راهن على الوقائع العارية، وجد نفسه في عالم من الاشباح. ومثلما حدث في البداية اذ كان مايراه بعينيه بعيداً عن حقيقة ماكان يجري، هاهو في النهاية

يسمع باذنيه مالا وجود له.

هل ينبغي ان نطابق بين انطونيوني وبطله؟ فقط من منطلق ان الصراع الذي فشل بطل الفيلم في فهمه هو صراع موجود بالنسبة لمجمل السينما المعاصرة. لكن الحقيقة ان انطونيوني اقام عمله بالكامل حول هذا الموضوع. وهذا يكفي ليبين خلافه مع بطله. لقد انتقل انطونيوني من «الكاميرا الجوالة» الى الفيلم التحليلي.

هنالك حدث هامشي في بلو أب قد لايلحظه العديدون: اثناء تسكعه في الضواحي، يدخل المصور متجراً للتحف القديمة. هناك، وسط ركام تختلط فيه اللوحات بقطع الاثاث وادوات المطبخ يعثر على مروحة خشبية لطائرة قديمة لاندري اية معجزة حملتها الى هنا. يبتاعها ويطلب نقلها الى الاستديو. فيما بعد يتساءل مع الفتاة المجهولة (ولم يكن بعد قد اعطاها الفيلم المغلوط) عما عساه صانع بها (فحجمها من الكبر بحيث لاتصلح للاستخدام كمروحة للتهوية). جميلة، ضخمة وعديمة الفائدة هاهي ترقد فوق ارضية الاستديو تعيد للاذهان عصر امندسين Amundsen (*) المندثر. انها قادمة من عالم آخر، تذكر بأن هذا العالم قد وجد وان المؤلف، على خلاف بطله، لاينساه.

فيلم انطونيوني شاهد هام عن السيرورات التلقائية التي شهدتها السينما المعاصرة. كانت السينما طوال الفترة التي تلت الحرب العالمية الثانية تبتعد في الحقيقة عن تقاليد ايزنشتين ـ تقاليد السينما الذهنية، سينما الافكار ـ باحثة عن الحقيقة السينمائية في كثافة الواقع الخام. ولعل بلو أب يرسم بداية منعطف جديد باتجاه تقاليد ايزنشتين. اخذت السينما تعي نفسها كنظام علامات، وتتعمد استخدام هذه الخصوصية. التحليل السيميائي لصور التقطت صدفه تسمح باكتشاف وجود جريمة قتل؛ والتحليل السيميائي للعالم، اذ يزعزع الايمان الاعمى بثباتية «الوقائع»، يفتح السبيل امام انطونيوني لبلوغ الحقيقة السينمائية.

ينبغي الاشارة ايضاً الى جانب آخر. يطرح فيلم انطونيوني القضية التالية: على الفنان ان يرتقي روحياً وفكرياً الى مرتبة اعلى من العالم الذي يحيطه. وهذا يشكل مرحلة جديدة وهامة: لقد سعت الواقعية الجديدة، بشكل عام، الى اجلاء الفنان من النص، وفشلت بالتالي في حسم مسألة ضرورية اتساع وشمولية موقفها. لقد كانت تفرض على

---

* روالد امندسين (١٨٧٢ ـ ١٩٢٨) مكتشف ورحالة نرويجي، كان أول انسان يجتاز ممر الشمال ـ الغربي (١٩٠٦) وبلغ القطب الجنوبي عام ١٩١١، توفي في بحار الاركتيك خلال بحثه عن الطيار والمكتشف الايطالي اومبرتو نوبيل.

الفنان ميزات هي في جوهرها ميزات سلبية : ينبغي الا يكون كاذباً، الا يكون سلعة تباع وتشرى، الا يكون محترفاً. كان يعتقد ان الامثل بالنسبة له هو تقمص «وجهة نظر الواقع» وطريقة الانسان العادي في رؤية الامور. اضف الى ذلك أنه كان ثمة تفاؤل ساذج (ساذج لكنه يأخذ بمجامع القلوب) يدفع الواقعية الجديدة للافتراض بأن هذا «الانسان العادي» ابن القرن ألعشرين يمتلك بطبيعته ذاتها الطيبة والانسانية، الذهنية الديموقراطية ونبل المشاعر. من الطبيعي جداً اذن ان يصبح الهم الاول للفنان المتسلح برؤيا من هذا النوع هو «ان يكون كالآخرين». «الانسان العادي» لدى الواقعية الجديدة هو دوماً انسان مناهض للحرب، للفاشية، للعالم البرجوازي، للافتراء والعنف؛ او هو ضحية ذلك كله. لكن الى أي مدى يحمل هذا الانسان مسؤولية تلك الظواهر؟ هذا السؤال كان يظل مغيباً تماماً.

لم يكن من قبيل الصدفة ان تتزامن ازمة الواقعية من جهة مع بروز التيمة البرجوازية الصغيرة (أفلام جيرمي)، ومع اسلوب الغروتسك في تقديم «الانسان العادي» ليس كضحية للشر، وانما كحامل فعال له، ومن جهة ثانية مع العودة الى مسؤولية الفنان (افلام فيلليني). لكن فيلييني في فيلم ثمانية ونصف لم يبين سوى مأساة عجز الفنان عن التعبير وسط عالم لاهم له سوى صنع الفن. بينما يطرح انطونيوني مسألة ضرورة ان يكون الفنان شخصية.

يقول الفيلسوف الماركسي الالماني جورج كلاوس Georg Klaus : «ينبغي اعتبار نظرية المستويات الدلالية (السيمانتيكية) كواحدة من المكاسب الاكثر اهمية في علم السيمياء. منها نستخلص وجود ظاهرات وماهيات وروابط تنتمي للواقع الموضوعي لكنها ليست بحد ذاتها علامات لسانية. هذه الموضوعات objets تشكل مايسمى بالمستوى صفر. العلامات التي تستخدم لتعيين موضوعات المستوى صفر تنتمي الى اللسان الموضوعي او لسان المستوى الاول. اللسان الواصف (او الاصطناعي) او لسان المستوى الثاني يتضمن كل العلامات اللازمة لتعيين علامات اللسان الموضوعي. والحديث عن هذا اللسان الواصف يقودنا الى الحديث عن لسان من مستوى ثالث وهكذا. .»(*)

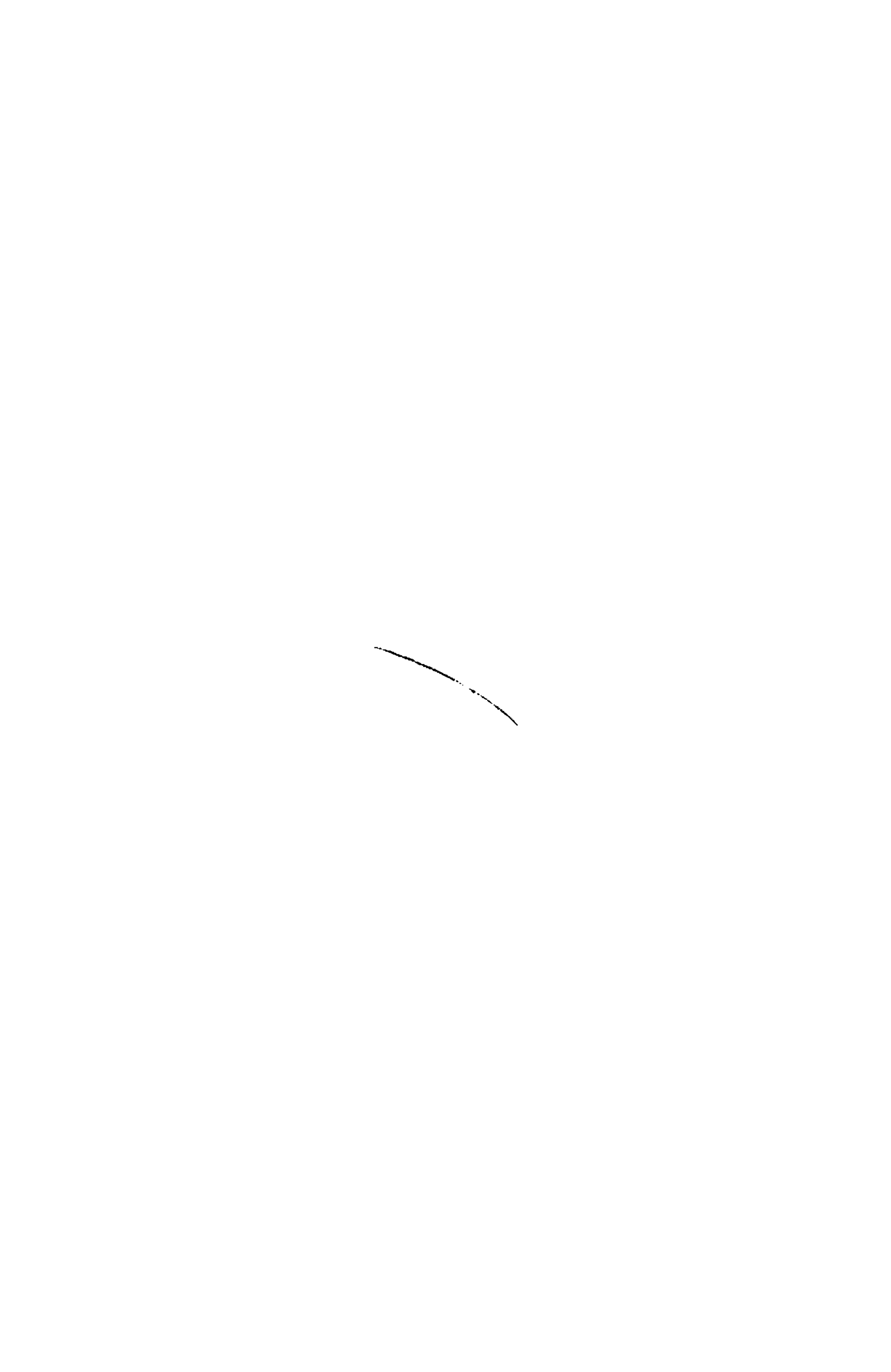
نستنتج من ذلك ان الذي يصف يقع دوماً خارج موضوع الوصف، ويرتفع الى مرتبة اعلى منه على الاقل بدرجة منطقية واحدة. هذه الحقيقة العلمية لها، بالنسبة للفن ايضاً، نتائج بالغة الاهمية. فهي، من جهة، تطرح مسألة الفن كلغة تبلغ مستوى من

---

* جورج كلاوس المنطق الحديث moderne logik ، برلين ١٩٦٤ ص ٨٢

التجريد المنطقي اعلى بكثير من مستوى موضوعها: اي الحياة. واذا كانت هذه المسألة تعتبر مسألة ليس فقط واضحة بل بدائية ايضاً في الفنون الكلمية، فانها، في الفنون الايقونية ـ وعلى الأخص في الفنون التي تتعامل، مثل السينما، مع علامات ذات طبيعة فوتوغرافية ـ لاتزال مسألة راهنة، بالرغم من انها سبق وطرحت نظرياً وفنياً من قبل ايزنشتين.

غير ان هذه المسألة، وبسبب الطبيعة الخاصة للفن كنظام سيميائي، تحمل ايضاً جانباً آخر. ان وجود لسان واصف في نص علمي (اي مجموعة مفردات العلم المعني الخاصة والمبنية بشكل صحيح) يمنح الباحث موقفاً خارجياً بالنسبة لموضوع دراسته. الفن، لبلوغ ذلك، يقتضي ايضاً وجود قيمة فكرية واخلاقية عالية لدى الفنان الذي غالباً مايجمع في ذاته الواصف والموصوف، الطبيب والعليل. والمصور في فيلم انطونيوني ينتمي بكل نواحي وعيه الى الصنف الثاني، ولايمكنه بالتالي احتلال مواقع الصنف الاول. ان احتلال موقع الطبيب، القاضي، المستقصي، الراصد، مستكشف الحياة يتطلب بطلاً مختلفاً كل الاختلاف. هذا مايبينه فيلم انطونيوني.



خاتمة

السينما تخاطبنا، انها تخاطبنا بأصوات متعددة تشكل طباقيات contrepoints بالغة التعقيد. السينما تخاطبنا وتريدنا أن نفهمها.

هذا العمل البسيط لايقدم عرضاً شاملاً ومنهجياً لعناصر اللغة السينمائية. وهو ليس مرجعاً لقواعد او نحو السينما. لقد وضعنا نصب أعيننا هدفاً اكثر تواضعاً: ان يألف المتفرج فكرة وجود لغة سينمائية وتستثار ملاحظاته وتأملاته في هذا المجال.

على صعيد اللسان لابد من التمييز بين مضمون الرسالة وآليتها، بين ما نقول وكيف نقوله. ومن الطبيعي، عند الحديث عن اللسان، التركيز على النقطة الثانية. اما في الفن، فان العلاقة بين لغة الرسائل المنقولة ومضمونها تختلف عما هي عليه في الانظمة السيميائية الاخرى: اللغة تغدو هي الاخرى مضموناً، بل وتتحول احياناً لتصبح موضوع الرسالة. هذا ينطبق تماماً على اللغة السينمائية. لقد وُجدت لغايات فنية وايديولوجية محددة، وهي تخدم تلك الغايات وتتحد بها. ان فهم لغة الفيلم هو خطوة اولى نحو فهم الوظيفة الفنية والايديولوجية للسينما، فن القرن العشرين الاكثر جماهيرية.

فهرس



. . . «السينما تخاطبنا، انها تخاطبنا بأصوات متعددة تشكل طباقيات بالغة التعقيد. السينما تخاطبنا وتريدنا ان نفهمها.

هذا العمل البسيط لايقدم عرضاً شاملاً ومنهجياً لعناصر اللغة السينمائية. وهو ليس مرجعاً لقواعد أو نحو السينما. لقد وضعنا نصب اعيننا هدفاً اكثر تواضعاً: ان يألف المتفرج فكرة وجود لغة سينمائية.

في الفن تختلف العلاقة بين لغة الرسائل المنقولة ومضمونها عما هي عليه في الانظمة السيميائية الاخرى: اللغة هنا تغدو هي الاخرى مضموناً، بل وتتحول احياناً لتصبح موضوع الرسالة. هذا ينطبق تماماً على اللغة السينمائية. لقد وجدت لغايات فنية وايديولوجية محددة، وهي تخدم تلك الغايات وتتحد بها. ان فهم لغة الفيلم هو خطوة اولى نحو فهم الوظيفة الفنية والايديولوجية للسينما».

من خلال اعمال ميلييس، ايزنشتين، دزيغافيرتوف، انطونيوني فايدا، الان رينيه وغيرهم العديد من السينمائيين يحلل المؤلف في هذا العمل الوهم بالواقع، قضايا اللقطة والمونتاج، عناصر ومستويات اللغة السينمائية.. الخ.

يوري لوتمان، ولد عام ١٩٢٢ في بتروغراد. ومنذ ١٩٦٣ يشغل منصب بروفسور في تارتو، المركز الهام لعلم السيمياء في جمهورية استونيا. تخصص بداية في الادب الروسي في اواخر القرن الثامن عشر وبداية التاسع عشر. تأثر بأعمال الشكلانيين وألف اعمالاً كثيرة لم تلق حقها من الاطلاع في الدول الناطقة بالفرنسية حيث لم يترجم له سوى «بنية النص ألفني» و«ابحاث في انظمة العلامات».

النادي السينمائي بدمشق

السعر ١٠٠ ل.س